

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
كلية اللغة العربية
قسم الدراسات العليا العربية

تداخل الأنواع الأدبية في مقالات "وحي القلم" للرافعي

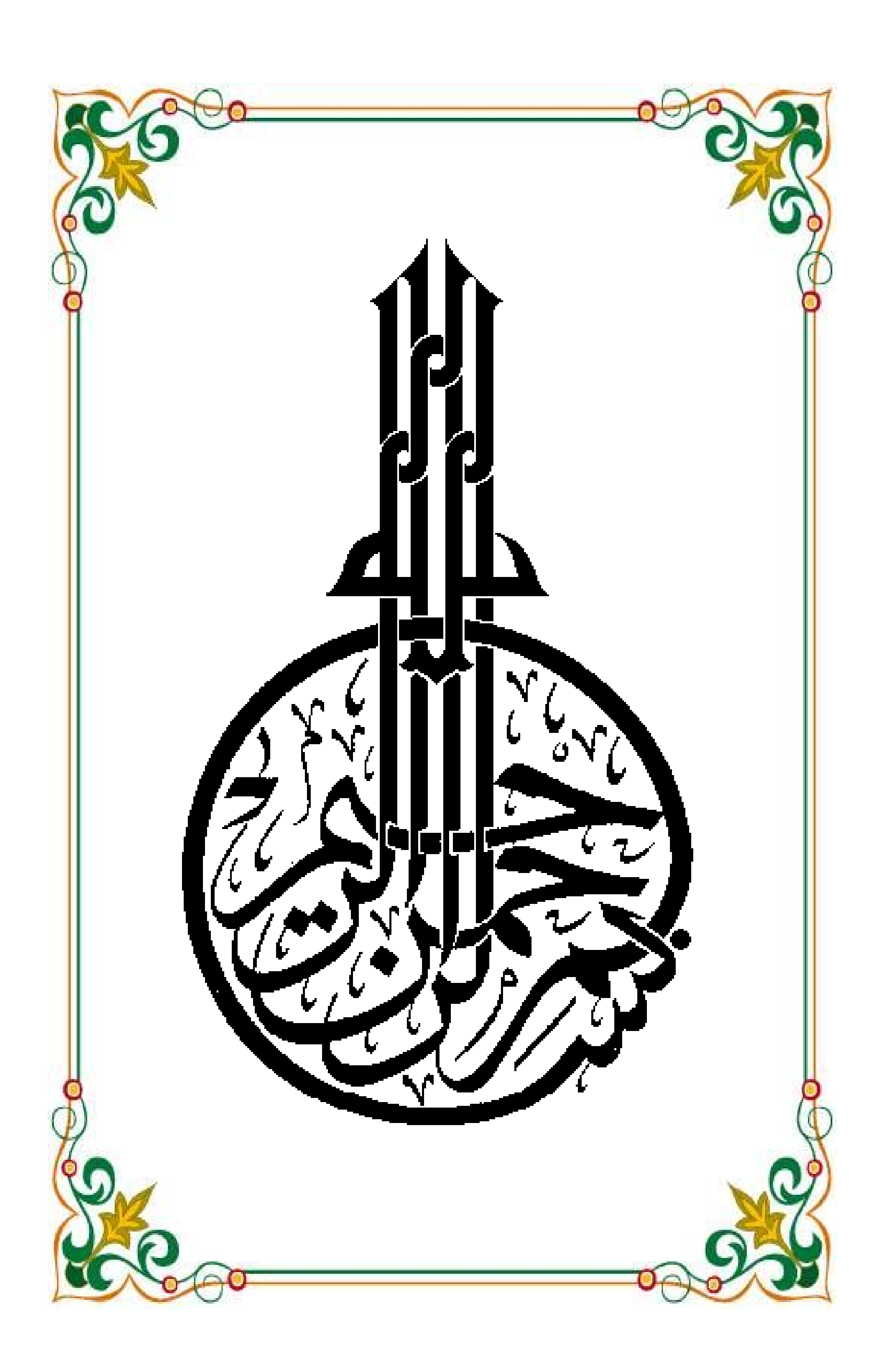
رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب

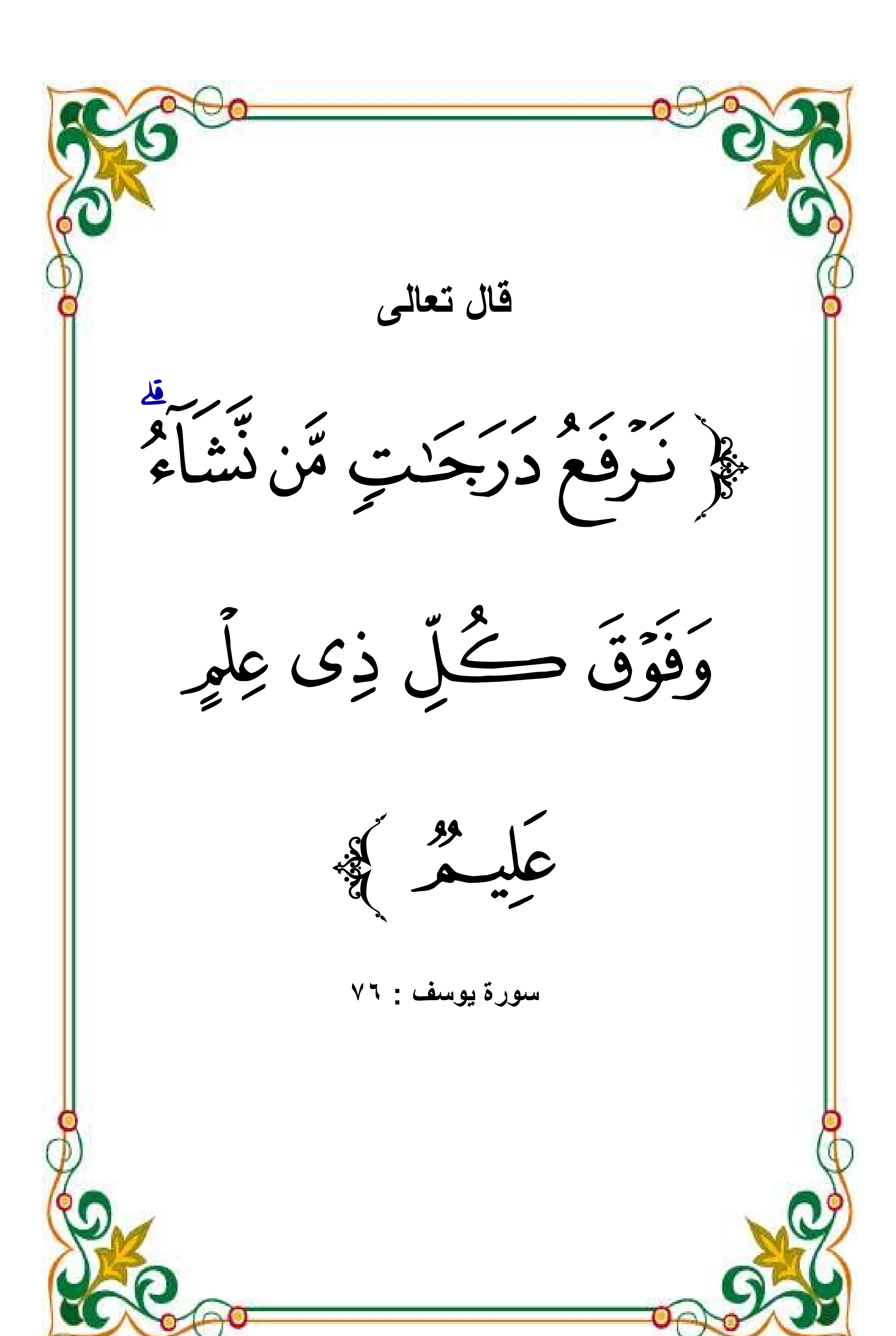
إعداد الطالبة :
عيشه بنت إبراهيم الحسني
الرقم الجامعي (٤٣١٨٨٢٣٠)

إشراف سعادة

أ.د. إبراهيم عبد الله البعول

١٤٣٦/١٤٣٧هـ


بسم الله الرحمن الرحيم



قال تعالى

﴿ نَرْفَعُ دَرَجَٰتٍ مَّن نَّشَآءُ ۗ وَفَوْقَ كُلِّ ذِى عِلْمٍ عَلِيمٌ ﴾

سورة يوسف : ٧٦

مستخلص الدراسة

عنوان الرسالة : تداخل الأنواع الأدبية في مقالات وحي القلم للرافعي .

اسم الباحثة : عيشه بنت إبراهيم جعدان الحسني.

الدرجة العلمية المبتغاة : الماجستير

فصول الدراسة :

تضمنت الدراسة ثلاثة فصول مقسمة إلى مباحث ، تسبقها مقدمة وتمهيد ، وتتبعها خاتمة تضمنت أهم نتائج البحث ، ثم قائمة بالمصادر والمراجع ، وفهرس للمحتويات ، و بيان كل ذلك كالتالي :

- المقدمة : تضمنت موضوع الدراسة ، وأهميته ، وسبب اختياره ، والدراسات السابقة له ، ومنهجيته ، والصعوبات التي واجهت الباحثة ، وخطة البحث .
- التمهيد : تضمن جهود الرافعي المقالية ، وتداخل الأنواع الأدبية / مقاربة مفهومية.
- الفصل الأول : انفتاح المقال على الفن القصصي ، و تضمن مبحثين : المبحث الأول عن البناء القصصي ، و المبحث الثاني عن استدعاء القصص الدينية والتاريخية .
- الفصل الثاني : انفتاح المقال على الفن المسرحي، واشتمل على مبحثين : المبحث الأول عن البناء المسرحي ، و المبحث الثاني عن مستويات لغة الحوار .
- الفصل الثالث : انفتاح المقال على الفن الشعري، و تضمن أربعة مباحث : المبحث الأول عن اللغة الشعرية ، والمبحث الثاني عن التصوير الإيحائي ، و المبحث الثالث عن الموسيقى الداخلية ، و أما المبحث الرابع فعن التداخل مع الفن الشعري .
- الخاتمة : وفيها أهم ما توصلت إليه الباحثة من نتائج البحث .
- المصادر والمراجع : توثيق المصادر والمراجع التي استفاد منها البحث.
- الفهارس .

The Study Abstract

The Thesis Title: *The Overlap of the literary types in "inspiration pen" articles of Al - Rafii.*

Researcher Name*: Ayesha bent Ibrahim Jadan Al-Hussiny.*

Scientific Degree*: Master Degree*

Study Chapters:

The study included three chapters with its approaches, preceded by introduction and summary and followed by a conclusion included the most important search results and a list of sources and references and an index of the topics set out as below:

- *Introduction: it included the subject of the study and its importance and why it has been chosen and its previous studies, methodology and difficulties interface the research and the research plan.*
- *Summary: included Al Rafii article's efforts and the Overlap of literary types / approximating conceptual.*
- *The First chapter: the openness of the article on the narrative art included two approaches: First approach: the narrative Building and the second approach: Recall of the religious and historical stories.*
- *The Second chapter: the openness of the article on the theatrical art included two approaches: First approach: the theatrical Building and Second approach: the dialogue language's levels.*
- *The Third chapter: the openness of the article on the poetic art included four approaches: First approach: the poetic language, Second approach: inspiration photography, Third approach: the internal music and Fourth approach: interfering with the poetic text.*
- *Conclusion: have the most important findings of the research results.*
- *Sources and references: documentation of the sources and references that benefited the research.*
- *Indexes*

الإهـــــــداء

- إلى معاني الحياة وروعة الوجود – بعد الله عز وجل –أبي وأمي ، أطال الله في عمرهما .
- إلى من أظهروا لي ما هو أجمل من الحياة، وشاركوني وساندوني في إتمام البحث، وأحاطوني بالدعوات الصادقة : إخوتي وأخواتي .
- إلى شريكي في الحياة الذي تحمل معي عناء هذا البحث، وتحمل انشغالي به أعطر التحيا وأطيب المنُى .
- إليكم جميعاً أهدي دعوات صادقة من القلب تحملها السماء إلى رب العالمين لينشر رحمته علينا جميعاً ، ويديم محبتنا وودّنا .

الباحثـــــة

شكر وعرفــان

الشكر لله سبحانه وتعالى الَّذِي هَدَانَا لِهَذا ، وَوفقنا في سبيل العلم والنجاح .

أُسجلُ بكلِ الشكر والعرفان للأستاذ الدكتور (إبراهيم عبد الله البعول) جُهودَهُ الصادقةَ مَعِي، ولولا سعةُ أُفُقِه، وثاقبُ فِكرِه ، وغزارةُ علمِه لَمَا وَصلَ هَذَا البحثُ إِلَى هَذِهِ الصورةِ ، حيث شملني برعايته وصبره على تأخري في إنجاز البحث حتى آخر لحظة ، فجزاه الله عني خير الجزاء ، وسقاه من أنهار الجنة .

كما أتقدم بجزيل الشكر لأعضاء لجنة المناقشة الكرام، إلى كلٍّ من :

الدكتور/ أحمد سليم عبد الوهاب .

و الدكتورة/ فاطمة مستور المسعودي .

وذلك لتكرمهم بإعطائي قدراً من وقتهم الثمين لقراءة هذا البحث ، والمشاركة في مناقشته و تقويمه .

كَمَا أتقدمُ بالشكر الجزيلِ لمنسوبي جامعة أم القرى الأفاضل ، فجَزَى الله تَعَالَى الجميعَ خيرَ الجزاءِ وأوفَاه.

والشكر موصول للأخت الفاضلة :عزيزة الخولي على مجهوداتها الكريمة في توفير الكثير من المراجع ذات الأهمية .

و أخيراً أشكر الدكتور البرعي فرج محمد الذي تفضل بالمراجعة اللغوية للبحث .

المقدمـــــــــة

- موضوع الدراسة وأهميتها .
- أسباب اختيار الموضوع .
- الدراسات السابقة .
- منهج البحث .
- الصعوبات التي واجهت الدراسة .
- خطة الدراسة .

مقـــدمـــة

الحمد لله الواحد المعبود، عمَّ بحكمته الوجود، وشملت رحمته كل موجود، أحمده سبحانه وأشكره، وهو بكل لسان محمود، وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له الغفور الودود، وعَد من أطاعه بالعزة والخلود، وتوعد من عصاه بالنار ذات الوقود، وأشهد أن نبينـــا محمـــداً عبد الله ورسوله، صاحب المقام المحمود، واللواء المعقود، والحوض المورود، صـــلى الله عليـــه وعلى آله وأصحابه، الركع السجود، والتابعين ومن تبعهم من المؤمنين الشهود، وبعد:

من المعروف أن مقالات مصطفى صادق الرافعي التي نصبها في كتابه المعنون ب " وحي القلم"، تُعد من أهم معجزات الرافعي على صعيد الفكر والفن، فقد كان يحتشد لها احتشـــاداً ظاهراً، كما كتبها بعد أن استحصدت أدواته الفنية، ولعل صفيّه وتلميذه محمد سعيد العريـــان قد أومأ إلى ذلك في كتابه " حياة الرافعي"، عندما ذكر أن من يريد أن يقف علـــى أســـلوب الرافعي في أرقى صوره وأجلاها على المستوى الفني، فليقرأ كتابه " وحي القلم "، وهي رؤيـــة صحيحة يجدها القارئ غاية في الوضوح بالقياس إلى كتابات الرافعي الأخرى التي نلحظ فيهـــا غير قليل من التعقيد الذي يصل أحياناً إلى درجة الاستغلاق على الفهم .

موضوع الدراسة وأهميتها :

هذه الدراسة – بحمد الله وفضله – تهدف إلى موضوع غاية في الأهمية، وهو موضـــوع تداخل الأنواع الأدبية، متخذة مقالات وحي القلـــم للأديـــب المتميـــز "مصـــطفى صـــادق الرافعي" نموذجاً للتطبيق .

والحقيقة أن هذا الموضوع – وإن تناوله الباحثون من قبل – يظل هاماً جـــداً لإن لأدب الرافعي خصوصيته؛ و ذلك لأنه أديب متميز ، جمع بين أنواع مختلفـــة مـــن الأدب، فكتـــب الشعر ، وشيئاً من القصة، وإن كان قد اشتهر بالمقالات، فإن مقالاته لم تكن عاديـــة كغيرهـــا من المقالات، إذ كان يودعها جل أفكاره وتصوراته عن الأدب ؛ لتخرج في حلـــة فريـــدة ، تحمل بصمته التي لا يخطئها أحد.

ومن هنا تأتي هذه الدراسة التي تتناول هذا الموضوع، الذي رأيت صياغة عنوانه على النحو الآتي : (تداخل الأنواع الأدبية في مقالات وحي القلم للرافعي)، حيث تكتسب هذه الدراسة أهميتها من كونها تسلط الضوء على أبرز التداخل للأنواع الأدبية التي استعان بها الأديب مصطفى صادق الرافعي في التعبير عن تصوراته الفكرية ومواقفه الشعورية الخاصة، ومحاولة إيصالها إلى المتلقي، وذلك من خلال فن مخصوص هو فن المقالة، الذي عني به عناية فائقة، ولا سيما وهو يرسل مقالاته إلى مجلة " الرسالة " تحديدًا، التي انضمت على أغلب مقالاته، وكان يكتب فيها كبار أدباء عصره على اختلاف منابعهم ومنازعهم.

ولذا، فإن بحث تداخل الأنواع الأدبية في أدب الرافعي من خلال مقالاته التي تضمنها "وحي القلم" ، و في ضوء الدراسات النقدية والفنية الحديثة، يغدو أمراً على قدر كبير من الأهمية، لإعطاء هذا الأديب حقه، وخاصة أنه لا يزال حتى يومنا هذا يدهش ويعجب بأسلوبه، وله مؤيدوه، وإن كان بعضهم ربما لا يستطيع أن يعلل مآتي هذا الإدهاش أو الإعجاب في نثره.

أسباب اختيار الموضوع:

- كان مبعث اختيار البحث الرغبة في الغوص في بحر هذا الأديب بحثاً عن درر البلاغة والبيان، والكشف عن سمات أسلوبه، وكيف كان يكتب المقالات بروح الأديب المتكامل، الذي لا يقف عن حدود الفن الذي يكتب فيه، وإنما يستهلك كل طاقاته الإبداعية ليخرج أفضل ما عنده، مخلصاً لفنه الأدبي، وموجها لعقول الأمة.
- حرص الرافعي على الإفادة من أساليب القدماء التي تشرّبها في فترة مبكرة من حياته الأدبية، مع محاولة تجديد البيان العربي، ليصبح أكثر طواعية وحيوية وملاءمة لروح العصر، حيث تشكل مقالات " وحي القلم " نقلة نوعية عنده من هذه الناحية.
- قلة الدراسات التي تركز على مقالاته في "وحي القلم" بوصفها آخر ما كتبه الرافعي، من حيث دلالتها على طريقة الرافعي في الكتابة، واشتمالها على أبرز تداخل الانواع الأدبية التي اتكأ عليها الرافعي في تجسيد أفكاره ونقل تجربته الخاصة في إطار الرؤية الإسلامية للأدب والحياة.

- توظيف الرافعي في مقالاته معطيات التراث العربي والإسلامي، وذلك بطريقة فنية من شأنها أن تجعل من معطيات التراث وسائل تعبيرية وإيحائية لخدمة تجربته الراهنة، وشحنها، وتوسيع فضاءاتها الدلالية والرمزية.

الدراسات السابقة:

في الواقع لا يجد المتتبع للرافعي دراسة مستقلة على وجه التحديد لموضوع تداخل الأنواع الأدبية في مقالات " وحي القلم " للرافعي، وهو موضوع دراستنا الراهنه، هذا على كثره ما كتب عن الرافعي، فقد توقف بعضهم عند حياة الرافعي، كما توقف بعضهم عند مضامين ادب الرافعي وخاصة المضامين الإسلامية والاجتماعية، ومن أبرز الدراسات التي تتناول جوانب مختلفة في أدبه ما يلي :

- دراسة في أدب مصطفى صادق الرافعي: د. نعمات أحمد فؤاد.
- بلاغة القرآن في أدب الرافعي: د. فتحي عبد القادر فريد.
- الجانب الاجتماعي في أدب المفكر الإسلامي مصطفى صادق الرافعي: عبد الستار السطوحي.
- الجانب الإسلامي في أدب الرافعي: عبد الستار السطوحي.
- مع الرافعي الكاتب: عمر الدسوقي.
- معارك مصطفى صادق الرافعي التعليمية وأثرها في الأدب والشعر: محمد عزت أحمد.
- مصطفى صادق الرافعي شاعراً: محمد إسماعيل عبد الحميد إسماعيل.
- الجانب الديني في نثر الرافعي: سعاد صالح عبد المطلب.
- القيم الإسلامية في أدب الرافعي: د. أحمد عبدالقادر الطويل.
- الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد: مصطفى نعمان البدري.

منهج البحث:

اعتمد البحث على المنهج التحليلي الوصفي ، حيث قمتُ بتحليل مقالات وحي القلم اعتماداً على مقدمات نظرية للأنواع الأدبية، والكشف عن توافر عناصر كل نوع في المقالات، وإلى أي مدى ظهر التداخل بين تلك الأنواع وفن المقال، ولقد أسفرت الدراسة عن عدة نتائج، دونت في نتائج البحث.

الصعوبات التي واجهت الدراسة:

ولقد واجهت البحث صعوبات عديدة، أولها قلة المراجع التي تناولت أسلوب الرافعي بالدراسة، وثانيها أن البحث يطرق مجال ثلاثة أنواع أدبية كبرى، لكل نوع منها أسراره ، وخباياه ، وخصائصه التي كان لا بد أن تدرس بعناية شديدة حتى يتسنى الكشف عنها في مقالات الرافعي . تلك الأنواع هي القصة، والمسرح، والشعر، و حرصت الباحثة على رسم ملامح واضحة لكل فن بالقدر الذي تظهر به عند الرافعي بشكل أو بآخر، فلا يمكن بحال من الأحوال أن نجد نوعاً كاملاً مكتمل الأركان ماثلاً في مقال ما، و لذا فإن ما قد يعتَوِر العرض النظري للنوع الأدبي من قصور ليس ناشئاً عن تقصير ، وإنما لأن هذا ما يحتاجه البحث؛ فليس الهدف دراسة النوع الأدبي في حد ذاته، وإنما الهدف من الدراسة هو فقط توضيح الصورة التي ظهر بها النوع الأدبي في تداخله مع المقال عند الرافعي في وحي القلم.

خطة الدراسة:

قسمتُ الدراسة إلى ثلاثة فصول، تسبقها مقدمة وتمهيد، وتتبعها خاتمة تضمنت أهم نتائج البحث، وقائمة بالمصادر والمراجع، وفهرس للمحتويات، بيانها كالتالي:

- المقدمة: تناولت الحديث عن الموضوع وأهميته، وأسباب اختياره، مع عرض موجز للدراسات السابقة له، و المنهج المتبع، والصعوبات التي واجهت الدراسة، وخطة الدراسة.

- **التمهيد: ويشتمل على:**
  - **جهود الرافعي المقالية**
  - **تداخل الأنواع الأدبية/ مقاربة مفهومية**
- **الفصل الأول: انفتاح المقال على الفن القصصي ،وجاء في مبحثين:**
  - **المبحث الأول: البناء القصصي**
  - **المبحث الثاني: استدعاء القصص الدينية والتاريخية**
- **الفصل الثاني: انفتاح المقال على الفن المسرحي ، و تضمن مبحثين:**
  - **المبحث الأول: البناء المسرحي**
  - **المبحث الثاني: مستويات لغة الحوار**
- **الفصل الثالث:انفتاح المقال على الفن الشعري ، و تضمن أربعة مباحث:**
  - **المبحث الأول: اللغة الشعرية**
  - **المبحث الثاني: التصوير الإيحائي**
  - **المبحث الثالث: الموسيقى الداخلية**
  - **المبحث الرابع: التداخل مع النص الشعري**
- **الخاتمة:**

وقد تضمنت نتائج البحث .

- **المصادر والمراجع.**

وفيها وضعت ثبتاً بالمراجع والمصادر التي اعتمد عليها البحث في مادته العلمية.

- **الفهارس الفنية .**

والله ولي التوفيق

الفصل التمهيدي

- جهود الرافعي المقالية .
- تداخل الأنواع الأدبية مقاربة مفهومية .

التمهيد

لا يرمي هذا التمهيد إلى أن يترجم لمصطفى صادق الرافعي، فسيرته وحياته مبثوثتـــان في غير واحد من الكتب التي تحدثت عنه، وخاصة في "حياة الرافعي" لمحمد سعيد العريـــان، إلا أن الإشارة – في ما يبدو لي – إلى طرف من ذلك أمر له أهميته؛ لأن فيه ما يضيء بعض جوانـــب هذه الدراسة [1].

اسم (الرافعي) معروف في تاريخ الفقه الإسلامي منذ قرون، " وأحسب أن هناك صـــلة ما بين أسرة الرافعي في طرابلس الشام وبين الإمام الرافعي المشهور صاحب الشـــافعي؛ وقـــد سألت الرافعي مرة عن هذه الصلة، فقال : لا أدري ، ولكني سمعت من بعض أهلي أن أول ما عرف منا بهذا الاسم شيخ من آبائي كان من أهل الفقه ، وله حظ من الاجتـــهاد والنظـــر في مسائله، فلقبه أهل عصره بالرافعي تشبيهاً له بالإمام الكبير الشيخ محمود الرافعـــي صـــاحب الرأي المشهور عند الشافعية ، والله أعلم "[2]. وهو زين الدين أبو السامي مصـــطفى صـــادق الرافعي، الفاروقي العمري الطرابلسي، زهرة شعراء العربية ونابغة كتابهـــا، وإمـــام آدابهـــا في العصر العربي الحديث[3]. سماه أبوه (مصطفى صادق) واصطفاه من بين أخوته لَّما شبَّ عـــن الطوق ، وتميَّز بالذكاء ، واشتهر بالصدق في الحديث، وفاق غيره في الحفظ، و علاوة علـــى ذلك كان الرافعي في سني طفولته لا يعرف الكذب أبداً، من أجل ذلك سماه أبوه (الصادق).

" لا نعرف للرافعي شهادة ميلاد تحدد يوم مولده بالضبط، وشهادة الميلاد الـــتي بملـــف خدمته في وزارة العدل (الحقانية) هي لأخيه المرحوم محمود كامل الرافعي، وقد كنت أحســـب

---

(١) انظر: إبراهيم الكوفحي، مصطفى صادق الرافعي الناقد والموقف، دار البشير، عمان، مؤسسة الرسالة، بـــيروت، ط١، ١٤١٨هـ / ١٩٩٧م، ص:١٤.

(٢) محمد سعيد العريان، حيـــاة الرافعـــي، المكتبـــة التجاريـــة الكـــبرى، القـــاهرة، ط٣، ١٣٧٥هـــــ/١٩٥٥م، ص:٢٦ –٢٧ .

(٣) مصطفى نعمان البدري، الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد، دار الجيـــل، بـــيروت، ط١، ١٤١١ه/ ١٩٩١م، ص: ١٠١–١٠٢.

مولده في سنة ١٨٨١ أو ١٨٨٢م ، ثم وقعت لي بين أوراقه الخاصة ورقة مكتوبة بخطه يذكر فيها أن تاريخ ميلاده في يناير سنة ١٨٨٠م ، فبها أخذت هنا "[١] .

ولد الرافعي في (بهتيم)، و هي قرية في القليوبية، في بيت جده لأمه، وبهتيم يومئذ ريف جميل، وتنقل في طفولته ما بين دمنهور والمنصورة وكفر الزيات، حتى استقر المقام بأبيه الشيخ عبد الرزاق الرافعي، كبير القضاة الشرعيين في طنطا[٢]. اشتهر ذكر الرافعي وطار صيته في الآفاق، وكان من محاسن الزمان، وأحد الأعلام والأعيان، وقد خلد التاريخ ذكره في بطون الأوراق، وانتفع الناس بتصانيفه الأدبية والنقدية والبلاغية .

بلغ الرافعي المورد الذي ينتهي إليه كل من على ظهرالبسيطة، وألقى عصا الترحال في هذه الدنيا بعد ظهر يوم الاثنين ١٠ من مايو سنة ١٩٧٣م، ودفن في مقبرة الرافعي بطنطا بجوار أبويه، و بموت الرافعي انقرض جيل من أدباء العربية كان له مذهب ومنهاج ، وبذلك انطوت صفحة من تاريخ الأدب في مصر[٣].

جهود الرافعي المقالية

تتجلى جهود الرافعي المقالية ضمن دائرتين أدبيتين: الأولى شعرية والأخرى نثرية، وهي"متداخلة متكاملة في جوهر الصنعة الأدبية، مختلفة متباعدة من حيث الاتجاه والينبوع "[٤].

لست أدري من أي الميادين أبدأ الحديث عن جهود الشخص العظيم والسياسي المواجه، والمجاهد الغيور الداعي إلى المنهج الإسلامي في أدبنا الحديث، ولكن سنقف عند

---

(١) العريان، حياة الرافعي، ص: ٢٧ .

(٢) ياسين الأيوبي، ديوان مصطفى صادق الرافعي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، د.ط ، ١٤٣٢هـ / ٢٠١١م، ص: ٢٢ .

(٣) المرجع نفسه، ص: ٣٤٨ — ٣٤٩ .

(٤) المرجع نفسه، ص: ٢٢.

جهوده " وقفة العارض المتأمل، لا الدارس الناقد، استكمالاً للتعــرف إلى هــذه الشخصــية الأدبية التي أدرك صاحبها أنها لن تعطى ما تستحق من التقدير أو ما قــدر لها هو، فــإذا بــه يغدق عليها من رفيع النعوت وجليل القدر، ما جعله يرى نفسه فوق الوصــف والتقدير بــين قائمة الكتاب والشعراء الذين عرفهم عصره"(١). بدأ الرافعي حياته الأدبية شاعراً، فقــد قــال الشعر ولَّما يبلغ العشرين، ولم يكن يأمل في مستقبله إلا أن يغدو شاعراً مرموقــاً لــه مكانــه عظيمة بين شعراء عصره(٢).

فمن آثاره الشعرية الخالدة التي نالت الكثيرمن ذيوع الصيت، ولفت الانتبــاه، ديوانــه المعروف بــ (ديوان الرافعي) ذو الأجزاء الثلاثة ، والذي صــدر ســنة ١٩٠٢ – ١٩٠٦م، وعمر الرافعي يومئذ ثلاث وعشرون سنة، إذ يعد هذا الديوان باكورة أعماله الأدبية، و قــد حظي بتلقٍّ أدبي ناجح، و كان لديوانه الأثر الطيب في نفوس كبار العلماء والشعراء والأدباء، فكتب إليه زعيم مصر مصطفى كامل باشا قائلاً: سيأتي يوم إذا ذكر فيه الرافعي قال النــاس: هو الحكمة العالية مصوغة في أجمل قالب من البيان(٣).

يحوى ديوانه كلامًا تضمن فنون المجاز وضروب الخيال، حتى بلغ منزلة من الشعر سامية، ونقش فيه اسمه على مر الزمان . أما ديوان النظرات الذي صــدر ســنة ١٩٠٦–١٩٠٨م، فقد قدمه الرافعي بحديث بيَّن فيه حقيقة الشعر، وعناصره، ومقوماته ، ومال فيه إلى الأناشــيد والموشحات الوطنية والاجتماعية.

و إضافة إلى ما ذكر؛ هناك مجموعة دواوين ،منها : نشيد سعد باشا زغلول، الذي صدر في مصر ١٩٢٣م، وكذلك ديوان أغاريد الرافعي ، وهو "ديوان فريــد في الشــعر العــربي

(١) ياسين الأيوبي، ديوان مصطفى صادق الرافعي، ص: ٢٢.

(٢) إبراهيم الكوفحي، مصطفى صادق الرافعي الناقد والموقف، ص: ١٤.

(٣) انظر: مصطفى صادق الرافعي، على السفود، دار العصور بمصر، ١٩٣٠م، ص: ١٢– ١٣.

الحديث، كان من بعض شغفه بالغناء، وولعه بالفنون والمرددات القومية"[1]. أما ديوان الفؤاديات فهو "حصيلة قصائد أرسلت بمناسباتها من الأيام الملكية وسواها"[2].

مما تجدر الإشارة إليه هنا أن انصراف الرافعي عن الشعر واتجاهه نحو الكتابة النثرية لا يدل على أنه صمت عن قول الشعر كما فعل بعض معاصريه، بل حاول التجديد في عطاء المعاني وبسطها تحت قواعد بيانية جديدة، و واصل النظم في فنون الشعر جمعاء إلى أخر عهد بحياته.

و إجمالاً فإن هذه الدواوين ظلت بمعظمها مشاريع بدأها الرافعي ولم يتمها، أو إنها ظلت مخطوطة لم يقيض لها النشر، ويبقى المعوَّل في شعره – بصورة عامة – على الديوان الكبير، المسمى بديوان الرافعي[3]؛ فالرجل خلَّف إنتاجاً شعرياً كبيراً يتضح منواله في ديوانه الآنف الذكر.

وأشير هنا إلى مقالات للرافعي حظيت باهتمام خاص عند الأدباء ، لأنها مملوءة بمادة علمية، نظمت في قالب منهجي أدبي، جمعها الرافعي في كتاب أسماه "تاريخ آداب العرب"، أقبل عليه مواظباً لا يصرف عنه وجهه، و هذا الإقبال كان متزامناً مع ظهور الجامعة المصرية سنة ١٩٠٨م ، والتي نشرت ما نصه : " نشرت الجامعة المصرية إعلاناً تدعو الأدباء إلى تأليف كتاب في تاريخ الأدب العربي جعلت جائزته مئتي جنيه وضربت أجلاً لتقديمه سنتين، وتعهدت بطبع الكتاب"[4]. فقد تبنى الرافعي هذه الفكرة ، وانقطع لتأليف كتاب "تاريخ آداب العرب"، و ذلك من منتصف سنة ١٩٠٩م إلى آخر سنة ١٩١٠م ، و في سنة ١٩١١م طبع الكتاب على نفقة الرافعي قبل أن يحين الأجل الذي حددته الجامعة.

---

(١) مصطفى صادق الرافعي، كلمة وكليمة، بعناية : بسام عبد الوهاب الجابي، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٢هـ / ٢٠٠٢م، ص: ٣٩٨ .

(٢) المرجع نفسه، ص: ٤٠٠ .

(٣) ديوان الرافعي، الذي حققه وشرحه وقدم له الدكتور ياسين الأيوبي، ص: ٣٢ .

(٤) العريان، حياة الرافعي، ص: ٦٦ — ٦٧ .

إن كثيراً من الأدباء لا يرضيهم أن يعترفوا للرافعي بيد على العربية ، أو أن يـــروا لـــه صنيعاً في الأدب يستحق الخلود، إلا حين يذكرون كتابه " تاريخ آداب العرب" وإنه لكتـــاب حقيق بأن يذكر ، فيذيع فضل الرافعي على الأدب والأدباء[1]، ويعود الفضل كذلك في إبراز صنيعه إلى مقالاته التي عرضت في مجلة الجريدة ، وكذلك إلى كتاب تاريخ آداب العـــرب ، إذ هما السبب في تدريس الآداب العربية وتاريخها في الجامعة المصرية[2].

و في عام ١٩١٢م صدر الجزء الثاني من تاريخ آداب العرب وموضوعه "إعجاز القرآن والبلاغة النبوية" وعرف في ما بعد تحت هذا المسمى ، مما جعل الرافعي يحمـــل فيـــه حقيقـــة الإعجاز وبلاغته ، و قد ذاع صيته بين النقاد، فهناك من أخذوا به ، وهنـــاك مـــن رفضـــوه وذموه، ومن هؤلاء العقاد ، ولكن الزعيم المصري سعد زغلول أنشـــأ كلمتـــه الســـديدة في الرافعي قائلاً: "فجاء كتابكم (إعجاز القرآن) مصدقاً لآياتها مكذباً لإنكارهم، وأيـــد بلاغـــة القرآن وإعجازها بأدلة مشتقة من أسرارها في بيان مستمد من روحها، كأنه تنزيل من التنزيل، أو قبس من نور الذكر الحكيم " [3].

والجدير بالملاحظة هنا أنه حين انتهى الرافعي من دراسة تاريخ الأدب القرآني وإعجازه، انتقل إلى دراسة الأدب النبوي، وجَلِي أن هدفه في هذه الدراسة النبوية أن يوضح مدى قيمـــة بلاغة النبي صلى الله عليه وسلم، والحث على الأخذ بها وبلغتها .

وأما الجزء الثالث والأخير من كتاب "تاريخ آداب العرب" فلم تتم طباعته إلا بعـــد أن وافته المنية صاحبه [4].

---

(١) العريان، حياة الرافعي ، ص: ٦٧ .

(٢) المرجع نفسه، والصفحة عينها .

(٣) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، راجعة واعتنى به، د. درويش الجويدي، المكتبة العصـــرية، صـــيدا، بيروت، لبنان، د.ط،ج٢، ١٤٣٠هـــ / ٢٠٠٩م، ص: ٥ .

(٤) لولا جهود الأستاذ محمد سعيد العريان لما ظهر هذا الجزء إلى حيز الوجود سنة ١٩٤١م.

أما كتابه "المساكين" الذي أخرجه سنة ١٩١٧م – وهو ثـاني مـا ألـف مـن أدب الإنشاء[١] – فينتمي إلى الكتابة الوجدانية ، إذ هو فصول شملت معاني إنسانية ألهم فيه بعض من صور الإنسان في فقره وجوعه وضعفه. هذا الكتاب أمره عجب، فقد أنشأ حديثاً في الفقر والفقراء، تحول به إلى محاضرة ألقاها في جمعية "الإحسان" بطنطا، وقد أتى فيها علـى الفقـر ومحاولات المذاهب الاجتماعية المحدثة الكبرى في القضاء عليه[٢].

وحين قطع الرافعـي علاقتـه بالأديبـة اللبنانيـة مّي زيادة [٣] سنـة ١٩٢٤م، – وهي آخر من أحـب – لم يستطع أن يترجم خواطر العشق ومشـاعر الحـزن فنيـاً إلا باللجوء إلى هذا اللون من الكتابة الوجدانية التي يمتزج فيها الشعر والنثر فكان كتابه "رسـائل الأحزان في فلسفة الجمال والحب" الذي ألفه – كما يقول – في نيف وعشـرين يومـاً[٤] ، والذي تحدث فيه عن شيء مما كان بينه وبين مي زيادة على شكل رسائل يزعم أنها من صديق يبثُّه ذات صدره [٥].

ويجدر بنا ألا نغفل أن كتاب رسائل الأحزان قد وصف بالغموض من قبل الأدباء أمثال طه حسين، حيث أخذ على الكتاب أنه لم يفهمه ، ولهذا الغموض لا يمكن أن يكون جيـداً ،

---

(١) الكوفحي، مصطفى صادق الرافعي الناقد والموقف، ص: ٢٧ .

(٢) مصطفى البدري، الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد، ص: ٣٨٣ .

(٣) يبدو أن هذا الحب من طرف الرافعي فقط، إذ لم تكن صلة مي به تختلف عن صلتها بسائر أدباء مصـر الـذين كانوا يختلفون إلى صالونها يوم "الثلاثاء"، ومن اللافت أن غير واحد من هؤلاء الأدباء قد ادعى أن مي تحبـه، ولعل هذا يرتد إلى ما كانت تسمعهم في بيتها من عبارات الترحيب والمجاملة والثناء، فتوهم كل واحد منـهم أنها تؤثره بالحب دون أقرانه، وإلى هذا ربما يرجع ما كتبه الرافعي في "رسائل الأحزان" و "السـحاب الأحمـر" و"أوراق الورد"، والواقع أن علاقة الحب الحقيقية إنما نشأت بين مي وجبران خليل جبران، وهي علاقـة مـن الطبيعي أن تنشأ بينهما لاعتبارات عدة. تتبعت تفاصيل ذلك في ما كتبه الكوفحي في كتابة الموسوم مصـطفى صادق الرافعي الناقد والموقف، ص: ٢٨ .

(٤) انظر : مصطفى صادق الرافعي، السحاب الأحمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٧، ١٩٧٤م، ص: ١٨ .

(٥) انظر: الرافعي، كلمة وكليلة ، ص: ١٨٦ . إذ هي مقالات نشرت في مجلة الرسالة و لم تنشر في كتـاب، فهـي حصيلة من الكلمات تدور حول جوانب مختلفة من الأدب والدين والأخلاق والاجتماع .

بينما يرد الرافعي عدم فهم طه حسين للكتاب إلى ضعف ملكة الشعر والخيال عند طه حسين. وقد علق عباس العقادعلى العنوان ولم يتعرض لمادة الكتاب، وإنما استغل عنوانه "رسائل الأحزان في فلسفة الجمال والحب"، ليكشف عن رأيه هو في هذا الموضوع، ولعله بأسلوب التناول هذا أراد أن يحط من قيمة الرافعي، لأن العقاد كان يحب أن يُسمَّى فيلسوف الجمال والحب[1]. و قد كتبه الرافعي عندما ظهر الصراع مع المجددين، إذ كان يتهمهم بتشويه اللغة العربية والأدب، وإفساد الدين والأخلاق، وجَلِي أن الغرض الذي يرمي إليه بذلك الكتاب هو الغرض عينه الذي كان يتوخاه في "حديث القمر"، و هو يقصد في هذا النوع من التأليف أن يثبت أنه قادر على أن يجدد، ولكنه التجديد الذي يتلاءم مع فكره ونفسه. وربما أحس الرافعي بخطر هذا الفن الذي يكتبه، ففي السنة نفسها التي أصدر فيها كتاب " رسائل الأحزان " أخرج " السحاب الأحمر" بعدها بأشهر ليكون تتمة له ، و قد تصدى لنقد هذا الكتاب سلامة موسى في مجلة الهلال، إلا أن الرافعي أدرك خطورة ما يدعو إليه المجددون، فهم لا يقصدونه ولا يتعقبون آثاره بالنقد والسخرية، وإنما يهدفون إلى النيل من اللغة العربية والطعن في القرآن وإعجازه، وخاصة بعد صدور كتاب طه حسين "في الشعر الجاهلي"، سنة ١٩٢٦م، فحسم الرافعي أمره ، و نوى أن يكون لدعاة المذهب الجديد بالمرصاد، يفل آراءهم، ويدمغ حججهم، ويكشف عن دخائلهم[2].

ومن هنا كان كتابه "تحت راية القرآن المعركة بين القديم والجديد" والذي وقفه – كما يقول – على تبيان غلطات المجددين الذين يريدون بآرائهم الأمة ومصالحها ومراشدها، ويريدون بأغراضهم أن يبتلوا الناس في دينهم وأخلاقهم ولغتهم[3]. نبه الرافعي في كتابه إلى

(١) انظر: عباس محمود العقاد، مطالعات في الكتب والحياة، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨٧م، ص: ٢٤٩ – ٢٥٣ .

(٢) انظر: الكوفحي، مصطفى صادق الرافعي الناقد والموقف، ٣٠ – ٣١ – ٣٢ .

(٣) انظر: مصطفى صادق الرافعي، تحت راية القران المعركة بين القديم والجديد، راجعه واعتنى به: درويش الجويدي، المكتبة المصرية، صيدا، بيروت، د.ط.١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م، ص: ٨ .

العمل على إسقاط فكرة خطيرة، ونزع في أسلوب بياني يديره على سياسة بعينها[1]. وهــو في الأصل حصيلة من المقالات كان الرافعي ينشرها في المجلات والصحف ، و الكتاب من خير ما أبدعت العربية في النقد، وأحسن مثال على محاربة الرأي بالرأي ، إذ نجد الرافعي احتل حيــزًا واسعًا في الرد على كتاب " في الشعر الجاهلي " لطه حسين، قال فيه على حد تعبيره " كــان من أشدهم عرامًا وشراسة هذا الدكتور (طه حسين) أستاذ الآداب العربية في الجامعة المصرية، فكانت دروسه الأولى (في الشعر الجاهلي) كفر بالله وسخرية بالناس، فكذَّب الأديان، وســفَّه التواريخ، ...[2]. فما اندفع الرافعي في إخراج كتابه هذا إلا دفاعًا أمام أستاذ الجامعة، الــذي ما وضع كتابه إلا إنكارًا للشعر الجاهلي، ولكن المتأمل فيه يجده دعامة من دعــائم الكفــر ، ومعولاً لهدم الكيان.

ولعل من أشهر خــلافات الرافعي أيضــًا بعد طه حســين خلافه مع عبــاس العقــاد، الذي تمخض عن كتاب الرافعي (على السفود)، وهو في الأصل كتاب نقدي يضم بين دفتيــه أحدى أشهر المعارك الأدبية النــثرية التي دارت بين أمير البيــان والعقــاد، إذ تنــاول فيــه الصراعات الفكرية والأدبية، مما أدى إلى إثراء المنهج الفكري والثقــافي في مصــر بخاصـــــة والعالم العربي بعامة.

ولا ريب أن الذي أغضب الرافعي انتقاص كتابه " إعجاز القرآن " الذي رماه العقــاد بعصا الانتحال من كتاب الزعيم المصري سعد زغلول . فالكتاب يعد فريداً في بــاب النقــد الأدبي الحديث، ولولا أن العقاد كان بادئاً بالتصدي والشتم والإيذاء، لخلص من ظلم الرافعي له بعبارات كان فيها بعض جواب على كلمات العقاد في الورقات والصحف[3].

وفي الحقيقة فإن كتاب " على السفود " لم يوضع عليه اسم الرافعي، وإنمــا رمــز إليــه بعبارة " إمام من أئمة العرب "، و قد وفق مؤلفه في استخدامه للفظ الســفود، تلــك حتمــاً

---

(١) مصطفى نعمان البدري، الأمام مصطفى صادق الرافعي، دار البصري، بغداد، د.ط ، ١٩٦٨م، ص: ٤٢٤ .

(٢) مصطفى صادق الرافعي، تحت راية القران المعركة بين القديم والجديد، ص: ٨ .

(٣) مصطفى البدري، الأمام مصطفى صادق الرافعي، ص: ٤٣٦ .

إشارة إلى العقاد لا يعدوها الرافعي إلا إلى من تسول له نفسه وتخادعه، فهو بلا ريب نقد مؤلم لاذع . لقد استعار الرافعي كلمة سفود في النقد، قاصداً بها المنكرين وأدعياء الباطل من أدباء زمانه، فعلى حد تعبير الرافعي " كتبنا مقالات السفود لهواً بالعقاد وأمثاله "[1].

ويبدو أن الذي دفع الرافعي إلى الخروج عن الوقار والأدب الواجب في ما أنشأ من مقالات (على السفود) على حد تعبيره إنها غضبه لله وللقرآن[2] ، و لابد من التذكير بأن العقاد الذي خاصمه الرافعي عام ١٩٢٩م هو غير العقاد الذي عرفناه وأحببناه فيما بعد، والذي صار من أكبر المنافحين عن القرآن والإسلام[3].

لا تقتصر جهود الرافعي المقالية هنا، وإنما نجدها ممتدة في شواطئ تاريخ رسائل الحب في العربية، حينما صدر له كتاب من هذا الطراز أسماه (أوراق الورد رسائلها ورسائله)، ذاهباً إلى أنه لم تُكتب في تاريخ الأدب العربي رسالة من هذا الطراز، فرسائله هي الأولى في هذا المضمار[4] ، و قد صدَّره بتاريخ آخر جعله تكملة على كتابيه : رسائل الأحزان ، والسحاب الأحمر، إذ قال إن فيها جملة آرائه في فلسفة الجمال والحب، ...[5]. فأوراق الورد دفاع عظيم عن اللغة، كما أنه تجديد فيها وفي الأدب[6].

ومن جهده العظيم كتابه وحي القلم، الذي نعده من أبرز جهوده في الساحة الأدبية والنقدية معاً ، إذ يضم كنزًا من المعلومات يفيض بالفائدة والمعرفة والعلم، فيه الروح والإحساس، فمجال الحديث فيه لا ينتهي، و هو بحاجة إلى إثراء. فكتاب "وحي القلم" كتاب

---

(١) مصطفى صادق الرافعي، على السفود، ص: ١٥ .

(٢) العريان، حياة الرافعي، ص: ١٩١ .

(٣) الرافعي، على السفود، ص: ٤٧ .

(٤) مصطفى صادق الرافعي، أوراق الورد رسائلها ورسائله، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١٠، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م، ص: ١٤ .

(٥) مصطفى البدري، الأمام مصطفى صادق الرافعي، ص: ٤٣٧ .

(٦) محمود أبو رية، رسائل الرافعي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د.ط، ١٩٥٠م، ص: ١٩٤ — ١٩٥ .

سارت بذكره الركبان في مشارق الأرض ومغاربها، وما يزال إلى يومنا هذا منار الدارسين في الأدب العربي الحديث، يعدونه نهاية المطاف، وغاية السالك، فكتاب كهذا حوى جميع قضايا الأمة العربية و الأمة الإسلامية، يجب أن نعترف بقيمته، حيث تجلى في لم شعث فنون الأدب ولا سيما فن "المقالة"، و قد كان للعريان أعظم الدور في لم شعث مقالات الرافعي، وجمع ما تفرق منها.

فمهما قيل أوسيقال عن هذا الكتاب فسوف يظل مرجعاً مهماً لا يستهان به في تراثنا الأدبي، لأنه وحده يمثل درة من درر هذا التراث وشمساً من شموسه، دارت حوله كوكبة من مؤلفات عصره والعصور التي تليه.

وعند التأمل والنظر نجد أن وحي القلم الذي يضم جميع المقالات الدينية والنقدية والسياسية والاجتماعية نابض بالحياة لمن يريد أن يكون سعيداً في الحياتين؛ وذلك لما يستشعره القارئ كلما قرأ فيه من الفكر والعاطفة والبيان، فتطمح نفسه وتتلمس سبيلها إلى معرفة المزيد.

و من هنا؛ ندرك أن جميع المقالات المنجمة في كتاب (وحي القلم) يغلب عليها جميعاً الطابع العربي، ويشيع فيها الروح الإسلامي، وتتسم في اتجاهها العام بالالتفات إلى التراث، و يتناول فيها خواطر نفسية، ومشاعر إنسانية، ومواقف إسلامية، ونظرات إصلاحية، وصوراً وصفية، فهو يرسم شيئاً حسّياً خارجياً، وبعضها لنقل جو نفسي داخلي.

إن المتمعن في جهود الرافعي المقالية، يجد نفسه أمام صورة روحانية، ممثلة في ما رسمه تجاه الدين والأدب والأخلاق . فالرافعي بكل المقاييس كاتب غيور على لغته، غيور على دينه، غيور على عروبته، ومن يؤتّ هذه المزايا جدير بأن يعد من الصفوة الذين يحتفي بهم، ويعطون حقهم من التكريم والإكبار.

تداخل الأنواع الأدبية / مقاربة مفهومية

مدخل نظري:

يعد تداخل الأنواع الأدبية منهجًا نقديًا واسعًا لا يتيسر حصره في هذه الدراسة ، فهو تداخلٌ فرضته طبيعة التطور التي مرت بها العصور، لذا أخلص إلى القول إن إمكانية التداخل بين الأنواع الأدبية قائمة، ولكن في الحدود التي تحتوي الحفاظ على هوية كل نوع ، فهذا التداخل لا يعني فقدان هوية وخصوصية النوع، بل كلٌّ محتفظ بهويته ، وإنما يزيد التداخل من جوهر النوع وحلاوته.

ستبقى آليات التداخل تمارس عملها في تغيير أو تبديل الخصائص والأنظمة الفنية القديمة القابلة للتجدد إلى أنواع أدبية جديدة؛ فكل منا ربما يدرك أن النوع وآليات التداخل فيه يعد بنية متعالية في علاقات تفاعلية بين الأنواع المجاورة وغير المجاورة، و هذا التفاعل يستعير موضوعات جديدة تغير من طبيعة النوع، ولقد استطاعت تلك الأنواع أن تملك مؤهلات بنائية تساير حركة المجتمع وتغيراته.

وإذا كان لنا أن نصف ارتباط وتداخل النوع بالأدب، فإن علينا أن نحلل حقيقة الارتباط إلى أجزائه المكونة، إذ ما الذي – في الواقع – دعا النقاد والأدباء إلى تقدير تداخل الأنواع الأدبية؟ وما نتيجة الاهتمام بذلك التداخل؟ وكيف يقوِّم النقاد تداخل الأنواع الأدبية؟ وما قيمته ودواعي وجوده؟ إن صياغة التساؤلات تتضمن منا إجراءً تحليلياً وتبسيطاً لمفهوم تداخل الأنواع الأدبية، وعلينا أن نقوِّم هذا المفهوم على أساس طبيعته ودرجاته، فالتساؤلات السابقة تجيب على نفسها من خلال ما نطرحه في المفهوم النظري.

إنّ مَن يمعن النظر في مصطلح التداخل يجده مجالاً للسجال في ميادين النقد والتنظير، وما يزال قيد المراهنة بفعل الإنتاج الأدبي الحديث المتفاعل مع محيطه العالمي،

فالحقيقة أن إبداع التداخل في الأنواع الأدبية ينبع معناه من تجسيد حلم الكاتب المبدع ؛ صاحب الموهبة المبتكرة.

إن من شأن التداخل أن يسهم في بعث الأنواع، وجعلها تتمتع بحيوية أكثر . خلافاً لانحصارها ضمن نطاق محدد شكلاً ومضموناً، لأنه قد يحدُّ من استمراريتها، وعلى هذا الأساس" ما يزال تصنيف الأجناس والأنواع مرتبطاً بتصنيفات شكلية، أي جدلية البنية والمنظور، وهذا التصنيف أضعف هوية الجنس، وجعل الشكل هو المرجعية للنوع الأدبي مما ولد ثنائية الداخل والخارج "[1]، وانطلاقاً من ذلك يتجلى لنا أن الفصل بينها أمر صعب يحتاج كثيراً من الممارسة والعمل، لأن التداخل قائم بين الأنواع ، سواء تصورناها أم لا، فهو يعد تداخل توازٍ ، أو تبادلاً وتفاعلاً وتأثيراً وتأثراً عبر العصور؛ لذا تبذل الدراسات الأدبية جهدها لتوضّح مناطق التلامس والتفاعل بين الأنواع الأدبية الممكنة بينها.

لعل أقدم الجهود التي وصلت إلينا في هذا المجال ، هو ما خلفه أفلاطون وأرسطو، فعندهما نجد تقسيماً للأدب إلى أنواع، وتفريقاً بينها استناداً إلى مقاييس شتى، وقد وضع أرسطو في ذلك قوانين للأنواع أثرت بعمق على مجرى النقد طيلة العصور الوسطى ، وما زالت الإشارة إليها مستمرة، وهذا يؤكد أن قضية الأنواع غير جديدة؛ بل إنها من أقدم القضايا الشعرية "*poetique*" على حد تعبير تودوروف "*Todorov*"[2]

إن البحث في تداخل الأنواع الأدبية في مقالات "وحي القلم" من خلال علاقة الشعر بالمسرح وبالرواية يحكمه منهج يقوم على مستويين : مستوى بنيوي، ومستوى وظيفي، بمعنى

---

(١) عز الدين مناصرة، علم التناص المقارن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٦م، ص: ٧٩.

(٢) هيثم محمد جديتاوي، البناء الدرامي في القصيدة العباسية من بشار بن برد إلى المتنبي، ط١، مؤسسة حمادة للدراسات، إربد، الأردن، ٢٠٠٩م، ص: ١٥-١٦ .

بناء تلك الأنواع وتوظيفها في باقي الأنواع المتداخلة، فإذا أمْعَنَّا النظر في مفهوم النوع سنجد أن الأبحاث في هذا المجال قد تطورت ، وتنوعت ، وتعددت، وكانت واعية بالتعقيدات، سواء تعلق الأمر بالتعريف، أم بكيفية تحديد النوع الأدبي، ولكن ما زالت الآفاق فيها واسعة.

و لعل النوع بمفهومه الأدبي يمثل أهم خطوة مفاعلة في ساحة الحركة الأدبية، لذا " عرف النوع الأدبي تعريفات عدة على مر العصور واختلاف الأمكنة، وازداد أمر تعريفه صعوبة في العصر الحديث مع ظهور كثرة الأنواع الأدبية المختلفة، وتداخلاتها، ففي كل مرة يظهر نوع أدبي جديد، يظهر معه تعريف جديد للنوع يتجاوز القديم إن لم يلغه كلية " [1].

إن المصطلح – مهما يُغرِق في الابتعاد عن وصفه اللغوي العام – يبقى مرتبطاً بالمستوى المعنوي لهذا الأصل الوضعي؛ لذلك لابد من العودة إلى المعجم لاستيضاح الدلالة اللغوية الدقيقة للمصطلح الذي نتناوله في دراستنا هذه، وللوصول إلى اختيار الدال الأكثر دقة بين الدالين التاليين: الجنس، النوع.

وقبل الوصول إلى مفهوم النوع الأدبي وتداخلاته مع الأنواع الأدبية الأخرى ينبغي استحضار الدلالة المعجمية التي نسجت خيوطها في بساط النوع . فمصطلح *Genre* هو " نوع أدبي حديث نسبياً في الخطاب النقدي، والمصطلحات المستخدمة للتعبير عن معناه قبل القرن الثامن عشر هي "*Kinds*" أو "*Species*" ، ويستمد المصطلح *Genre* أصله من الكلمة اللاتينية *Specie* التي تشير في بعض الأحوال إلى *Kind* ، أو *Sort* ، أو *Specie*، ولكن في أحوال أخرى تعتبر *Specie* فرعاً من *Genus* جذرها هو *Genre* و *Gignere* بمعنى أن

---

(١) مجلة الخطاب (مدوحه – تيزي وزو)، ع٤، جانفي، ٢٠٠٩م، ص: ٢٨١ .

ينجب ، وفي حالة المبني للمجهول "أن يولد" ، وبهذا المعنى الأخير للنوع تشير المصطلحات إلى صنف أو مجموعة ، وإلى عمل مفرد أيضاً"[1].

يشير سعيد علوش في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة[2] ، إلى أن "النوع أو الجنس، تنظيم عضوي، لأشكال أدبية، كما يمكن تمييز (الأنواع الكبرى) عن (الأنواع الصغرى) في (نظرية الأنواع الأدبية) التي تقوم على محورين متمايزين هما: مفهوم كلاسيكي ، و يقوم على تعريف غير علمي لـ (الشكل، المضمون)، ولبعض طبقات الخطاب الأدبي كـ (الكوميديا، التراجيديا)، ومفهوم واقع الأصالة التي تكشف عن العوالم المختلفة، والتسلسل السردي؛ فنظرية الأنواع تعد مبدأ للتنظيم، كما زعم "رنية وليك" لأنها "تصف الأدب وتاريخ الأدب لا على أساس الزمان والمكان (العصر أو اللغة القومية) ولكن على أساس أنماط أدبية خاصة من التنظيم والبناء"[3]، و كلام وليك هذا يقصد به أية دراسة نقدية وتقويمية مميزة عن الدراسة التاريخية تنطوي بشكل أو آخر على الرجوع لهذه الأبنية.

فالنوع هو ذلك التجسيد العيني لمفهوم الأدب ووظيفته، ويظل مفهوم الأدب مجرد افتراض نظري إن لم يُقيَّض له أن يتعين في أنواع واضحة الملامح ، متمايزة الخصائص ، متلونة السمات ، فمفهوم الأدب يتغاير بين الثقافات والحضارات المختلفة، فيتغاير تبعاً لذلك مفهوم النوع وتجربة التنوع الأدبية بالضرورة[4].

---

(١) تودروف وآخرون، القصة الرواية المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم: د. خيري دومة، مراجعة: أ.د. سيد بحراوي، ط١، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧ م، ص:٢٥ .

(٢) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م، ص:٢٢٣ .

(٣) رنية وليك، آوستن وآرن، نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٤١٢هـ / ١٩٩٢م، ص: ٣١٤ . هذا الكتاب قد سد حاجة أساسية في مجال النقد الحديث، ولا أدل على أهميته من أنه ترجم إلى اثنتين وعشرين لغة .

(٤) بتول جندية، الأنواع الأدبية التراثية- رؤيا حضارية، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، ١٩٥/١ .

يحاول هذا البحث التركيز على ثلاثة أنواع : هي القصة " الرواية " ، – والمسرح، والشعر، باعتبارها أنواعاً أدبية قادرة على استيعاب الأنواع الأخرى، ولا سيما الرواية التي تعد ثمرة التداخل، فقد ظلت تلك الأنواع مصطلحاً فنياً، يسمح لنا باستكشاف التداخل والتفاعل مع بعضها بعضاً.

أما هل يعد التداخل بين الأنواع الأدبية ظاهرة قديمة أم حديثة؟ و هل لتلك الظاهرة دواعٍ؟ أن الراصدين من النقاد وجدوا أن الجدل حول تلك التساؤلات كان قديماً دائماً، وببساطة شديدة و دونما إطالة نجد أن التداخل ليس ظاهرة جديدة ، و إنما نطلق عليه "ظاهرة قديمة مستجدة" . فمسألة تداخل الأنواع الأدبية قديمة قدم الأدب نفسه وتكاد تكون مقصودة، و طورت تلك المسألة بوجه خاص حركة تجديد (*Abstraction*) ثابتة، غايتها توسيع الأدب في نظام التاريخ[1] فنظرية الأنواع الأدبية وتداخلاتها من أقدم القضايا المطروحة في الساحة النقدية ، و هي قائمة على البحث والتنظير بدءاً من تنظيرات النقد اليوناني وصولاً إلى ما يسمى بالحداثة وما بعدها.

ومن البدهي أن يكون تقارب الأنواع الأدبية وتسلسلها من نوع رئيس واحد سبباً في تقارب خصائصها الصياغية أكثر من غيرها؛ فالأنواع النثرية تكون أكثر تشابهاً في تشكيلها وطبيعة موضوعاتها[2]، وبذلك فمن المنطق أن نجد بين تداخلاتها ملامح مشتركة؛ وهذا ما نجده بين المسرحية والرواية مثلاً . يقول أحمد أمين في كتابه الموسوم بـ (النقد الأدبي) أن "المسرحية والرواية تتكونان من عناصر واحدة"[3]. إضافة إلى ما تتمتع به الراوية من سمات

---

(١) انظر: يونس لشهب، من قضايا النقد المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ٢٠١٣م، ص:٥.

(٢) أحمد العدواني، بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ٢٠١١م، ص:٢٢ .

(٣) أحمد أمين، النقد الأدبي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٣، ١٩٦٣م، ص:١١٦.

الانفتاح على الأنواع الأخرى كافة، حتى غدت السمة الحوارية بمفهومها العام واحدة من لوازمها . فالدرامية مثلاً أهم سمات المسرحية، وحضورها في الرواية يقربها إلى المسرحية أكثر من غيرها، ولعل ذلك التداخل يتأكد بظهور نوع جامع تتعاقب فيه الصيغتان المسرحية والسردية على نحو ما نجد في "المسراوية"[(١)].

و الفن الشعري ينتمي من حيث مادته إلى جنس الكلام، ومن حيث غايته إلى جنس الفن، فهو إذن فن كلامي مادته اللغة، وهو بهذه الصفة يشترك مع أجناس الكلام الأخرى التي مادتها اللغة، وغرضها التواصل والتأثير والإمتاع أحياناً، ووسيلتها إلى ذلك ألوان من الاستثمار الخاص لطاقات اللغة الصوتية ، والخيالية، والعاطفية ،والجمالية المختلفة، والتي عرف تاريخ الأدب منذ القدم بعضاً منها، وهي: الخطبة ، والرسالة ، والحكاية، والمسرحية، وأضافت التجارب بعضاً آخر؛ كالمقالة والمقامة والقصة والرواية[(٢)]، فهذه الأنواع الأدبية جميعها تسقى بماء واحد؛ ولكنها تختلف، وتصبو إلى غايات شتى؛ أما ماؤها الذي تسقى به ويمدها بالحياة فهو اللغة؛ و قوامه جسماً الأصوات والتراكيب، وروحاً قوامه الدلالات والمضامين . وأما الذي هو غاية تصبو إليها فأدناه الإبلاغ والإفهام، وأوسطه الإقناع والتأثير، وأعلاه وأبعده في طريق الفن هو الإمتاع الحسي والمعنوي، النفسي والمعرفي[(٣)]. يوحي لنا كلام بو منجل أن الأنواع الأدبية بعضها قديم كما ذكرها آنفا، وبعضها الآخر حديث مكتمل إلا أنه قديم الجوهر، كالقصة والرواية والمقالة. فالشعر أغنى العرب في

---

(١) أحمد العدواني، بداية النص الروائي، ص:٢٢ .

(٢) عبد الله بو منجل، تداخل الأنواع في القصيدة العربية، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، ٨٩٢/١ .

(٣) عبد الله بو منجل، تداخل الأنواع في القصيدة العربية، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، ٨٩٢/١ .

الجاهلية عن الأنواع الأدبية الأخرى كالقصة والمسرحية، استمرت سطوته على تلك الأنـــواع في عصورنا الذهبية الحالية.

أما تداخل القصيدة والقصة فقد أشار الدكتور عبد الله بو منجل إلى أن بين "القصـــيدة والقصة صلة رحم قديمة وحميمة، فقد ولدت القصة من رحم القصيدة، وصادف أن أكـــدت العربية هذه الصلة، ولو من باب حسن التعليل، حين جعلت حـــروف القصـــة متضـــمنة في حروف القصيدة"[1].

وتداخل الفن الروائي والفن المسرحي قائم على علاقة تقاربية، واجبة وشـــديدة القـــوة، حيث يشترك هذان الفنَّان في الطابع السردي ، أي سرد الأحداث، فالتفاعل بينـــهما أصـــبح ظاهراً وصارخاً، ويحتاج إلى مزيد من التتبع، لأن أحدهما في حاجة إلى الآخر، والرواية أكثـــر الأنواع الأدبية انفتاحاً على الأنواع الأدبية الأخرى وولوجاً فيها ؛ فقـــد اقتحمـــت الراويـــة مناطق شتى بتقنياتها المتعددة ، فحطمت بنية السرد التقليدي ، وعملت على تشابك عنصـــري المكان وتداخل الأزمنة وغيرها.

و لعله من المناسب – ونحن بصدد الشروع في استعراض الأنواع الأدبية حول عمليـــة التداخل والتفاعل أن نستعرض التداخل بين فنَّي القصة والشعر، حيث يبدو التمـــازح بينـــهما جلياً واضحاً . وبما أن اللغة الشعرية وعاء الفكر، وأن الكتابة هي وسيلة نقل الأفكار، فقـــد ظهر مصطلح ثنائية القصة والقصيدة للدلالة على نوع من القصص التي تقترب اقتراباً شـــديداً من الشعر، وتمتزج به، بحيث تأخذ كثيراً من عناصره، دون أن تفقد هويتها وملامحها كقصـــة، و يشير تشارلتون إلى أن "القصة ضرب من ضروب الشعر مثلها في ذلك مثـــل المســـرحية ، والملحمة ، والقصيدة الغنائية " [2].

---

(١) المرجع نفسه، ٩٠٩/١ .

(٢) تشارلتون: فنون الأدب، تعريب الدكتور زكي نجيب محمود، لجنة التـــأليف والنشـــر والترجمـــة، مصـــر، ١٩٥٩م، ص:١١٧.

إن التداخل والعلاقة بين القصة والمسرح علاقة قديمة، فالقصة قد وظفت بعض حرفيات الدراما في المسرح، خاصة فيما يتصل بوحدة الحدث وتطوره ، وما يتصل بطبيعة الصراع بين البطل وعالمه ،وبين البطل والواقع الخارجي[1].

إن مقالات الرافعي المنسوجة في بساط وحي القلم، تسعى إلى خرق المنوال النظري في تداخل الأنواع الأدبية بعضها بعضًا؛ فمن يلتمس وحي القلم يجد فيه مجالاً خصباً لهذا التداخل بين الأنواع الأدبية، إذ تعد مقالاته جمعاً لرؤاه النقدية مع تضمينه للشواهد الشعرية أو القصصية المعالجة لقضايا المجتمع المعاصر.

ويرتبط هذا البحث بمدار أساسي وهو " تداخل الأنواع الأدبية "، وبمدار فرعي هو "مقالات وحي القلم للرافعي" التي سوف نطبقها على المدار الأساسي، ويتعين قبل الولوج في صلب البحث أمامنا أن نتطرق إلى انفتاح المقال على الفن القصصي، وضبط مفهوم البناء والاستدعاء.

ولا شك في أن مسألة تداخل الأجناس الأدبية قائمة في أدب الرافعي، فثمة تداخل بين الشعر والنثر – كما أشرت سالفاً – وبين الأجناس النثرية من جهة أخرى ، كالمقالة ، والخاطرة ، والقصة ،والسؤال المطروح هنا : هل كان الرافعي على وعي بهذه المسألة ؟ وبمعنى آخر: هل كان في كتابته الإبداعية ينطلق من وعي ومعرفة بمسألة تداخل الأجناس الأدبية؟ أظنه كذلك، فالوقائع والشواهد تدل على معرفة الرجل وسعة اطلاعه، وانفتاحه على النقد والكتابة الأدبية في الغرب، فقد كان – كما نظن – على معرفة وثيقة بها سواء بطريق مباشر، أو عبر آثارها في شعر الشعراء وكتابة الأدباء، كما يظهر في استحسانه للشعر

---

(١) السعيد الورقي، القصة والفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، مصر، ١٩٩١م، ص: ١٠٧ .

المهجري، وما فيه من آثار وملامح أجنبية ، وقد يتفاجأ بعضهم من هــذا الانفتــاح بســبب الطبيعة التقليدية التراثية ، وموقفه من قضية القديم والجديد ، وانتصاره للأول كمــا ظهــر في معاركه الأدبية مع خصومه، وعلى رأسهم طه حسين والعقاد ٠ و خلاصة القول أن مفهــوم الأجناس حاضر في مختلف نصوص الرافعي، وهو يشكل لديه ظاهرة فنية واضحة تجمــع بــين الشعر والنثر بشكل لافت. فهو نثر فني بصبغة شعرية، وشعر في ثوب فــني ،وهنــا تــرجح الباحثة أن الكاتب كان على وعي بما يكتب، وتؤكد على (مقصدية) تداخل الأجناس الأدبيــة لديه، انطلاقاً من قاعدة نقدية منهجية ترى أن الكتابة فعل قصدي هذا.

الفصل الأول

انفتاح المقال على الفن القصصي

- المبحث الأول : البناء القصصي .
- المبحث الثاني : استدعاء القصص الدينية والتاريخية .

الفصل الأول: انفتاح المقال على الفن القصصي

إن تداخل الأنواع الأدبية في ما بينها أمر حتمي، إذ إن الأدب – بصفته نتاجاً إنسانياً – يصدر عن فكر، وروح ، وعاطفة ، ووجدان، و يحدد كل عنصر من هذه العناصر صفته الخاصة، أو نوعه، فلا يخلو شعر من فكر، ولا يخلو نثر من وجدان وعاطفة، وإنما تتفاوت الأنواع الأدبية في ما بينها في السمات التي تغلب عليها، كما تختلف في ما بينها بعناصر تكوينها، والأسس التي تقوم عليها، إذ إن لكل فن قواعده وعناصره المحددة التي تشكل قوامه وتعطيه قالبه، فتكون القصة، ويكون المسرح ، ويكون المقال، و لكل شكله وهيئته التي يظهر عليها، ولكل عناصره الداخلية التي تحدد موقعه من خريطة الأنواع الأدبية.

وتعريف المقال – شأنه شأن تعريف أي نوع أدبي – تعتريه إشكالية المصطلح، فتتنوع فيه الآراء، وتتعدد المحاولات لوضع تعريف جامع مانع ، حيث إن النقاد " عجزوا عن أن يحيطوا هذا الفن الأدبي بتعريف دقيق؛ نظراً لتشعب أطرافه واختلاطه بالفنون الأخرى على صورة من الصور."[1]

وهذه المقولة تؤكد على انفتاح المقال على غيره من الأنواع الأدبية الأخرى، مما يحدث بعض الحيرة عند وضع تعريف لها، ويؤكد هذا أيضاً على أهمية هذا البحث الذي يستوضح هذا الأمر ، ويلقي الضوء على أبعاده.

ويستعرض الدكتور محمد يوسف نجم تعريفات بعض النقاد في كتابه " فن المقالة " ، ثم يخرج منها بتعريف هو أن" المقالة الأدبية قطعة نثرية محدودة في الطول والموضوع، تكتب بطريقة عفوية سريعة خالية من الكلفة والرهق ، وشرطها الأول أن تكون تعبيراً صادقاً عن شخصية الكاتب."[2]

---

(١) محمد يوسف نجم، فن المقالة، دار الثقافة، بيروت، ط٤، ١٩٩٦م، ص:٩٣.

(٢) محمد يوسف نجم، فن المقالة، ص: ٩٥.

وعلى هذا فالمقال نوع أدبي ينفتح على الأنواع الأخرى ، ويأخذ منها ما يناسب طبيعته الفنية، وتعتمد درجة هذا الأخذ على استعداد الكاتب الفطري، وعلى ثقافته وأسلوبه. فالمقال" يبدأ بأن يكون فكرة في رأس الكاتب، تظل في رأسه فترة من الزمن، تنمو فيها وتكبر وتأخذ الشكل السَّوِي. وهي في تلك الفترة من النمو تتغذى من ملاحظة الكاتب، ومن قراءاته المتعددة النواحي، ومن خبراته الشخصية؛ ومن هنا اعتمد المقال على الحكاية ، والمثل، والإشارة ، إلى جانب المادة التحصيلية، وكل ذلك يتشكل – حين يأخذ صورته النهائية – بحالة الكاتب النفسية. ومعنى هذا أن الكاتب يحدد مشروع مقاله قبل أن يكتبه ، بحيث تتوجه كل مادته – على اختلاف أنواعها – إلى جلاء فكرة واحدة في جميع جوانبها. وفي الوقت الذي يحرص فيه الكاتب على تماسك مقاله وقوته ، نجده حريصًا على إمتاع قارئه."[1]

ويؤكد محمد يوسف نجم على انفتاح المقالة على الأنواع الأدبية الأخرى فيقول: " ومن طبيعة الفنون الأدبية ألا تنحصر في نطاق محدود صلب الأطراف، بل هي كالأواني المستطرقة، يعدو كل منها على أخيه، ويفيد منه. وهكذا استغلت المقالة الفنون الأخرى فأخذت من السيرة والقصص رسم الشخصيات ومن المسرحية الحوار ومن القصيدة النائية النفحة الشعرية."[2]

والحقيقة أن تداخل الأنواع الأدبية عند الرافعي ليس بالأمر العجيب، فالرافعي كان أديباً من طراز خاص، احتار الناس في تصنيفه ، فقد "حاول كثير من مؤرخي الأدب أن يتحدثوا عن الرافعي في حياته ؛ فقالوا شاعر، وقالوا كاتب، وقالوا أديب، وقالوا عالم، وقالوا مؤرخ، ولكنهم لم يقولوا الكلمة التي كان ينبغي أن تقال، لقد كان شاعراً، وكاتباً وأديباً، وعالماً، ومؤرخاً؛ لكنه بكل أولئك، وبغير أولئك، كان شيئا غير الشاعر والكاتب والأديب،

(١) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه (دراسة ونقد) ، دار الفكر العربي، القاهرة ، ط٨، ٢٠٠٢م ، ص: ١٦٣.

(٢) محمد يوسف نجم، فن المقالة، ص:٩٥-٩٦.

وغير العالم والمؤرخ : كان هبة الله إلى الأمة العربية المسلمة في هذا الزمان، لينبهها إلى حقائق وجودها، وليردها إلى مقوماتها، وليشخِّص لها شخصيتها التي تعيش باسمها ولا تعيش فيها، والتي تعتز بها ولا تعمل لها."[1] كتب في الشعر في بداية حياته، وتأثر بالبارودي، ووصفه أحدهم بالشاعر المخاطر[2]، ثم اتجه إلى النثر الشعري فصب فيه خلجات نفسه وأسكنه رؤاه، وكتب في الرسائل، والقصص، وبرع في فن المقال، ولكنا في كل ما يكتب الرافعي نجد ألواناً من الفنون مجتمعة حية، تعكس ثورة الفن والأدب في نفس هذا الأديب، وتكون أدباً خاصاً يحمل بصمته المميزة.

وانطلاقاً من هذه الحقيقة سيرصد البحث أوجه التلاقي بين فن المقال عند الرافعي، والفنون الأدبية الأخرى، كالقصة، والمسرحية ، والشعر، ويحلل النماذج التي تظهر فيها عناصر تلك الفنون، ليقدم البحث في فصوله الثلاثة صورة واضحة لهذا التلاقي، وهذا التداخل بين الأنواع الأدبية.

ويبدأ البحث بتتبع عناصر القصة في مقالات الرافعي، متخذاً من مقالات (وحي القلم) مادته، معتمداً على تحليل تلك العناصر واستنباطها من داخل النص.

المبحث الأول : البناء القصصي

عن فن القصة يقول الرافعي في مقال له بعنوان (فلسفة القصة ولماذا لا أكتب فيها..؟): " لم أكتب في القصة إلا قليلًا، إذا أنت أردت الطريقة الكتابية المصطلح على تسميتها بهذا الاسم، ولكني مع ذلك لا أراني وضعت كل كتبي ومقالاتي إلا في قصة بعينها، هي قصة هذا العقل الذي في رأسي، وهذا القلب الذي بين جنبي"[3]

---

(١)محمد سعيد العريان، حياة الرافعي، ص: ١٦- ١٧.

(٢) مصطفى نعمان البدري، الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد، ص:١٢١.

(٣)) مصطفى صادق الرافعي،وحي القلم، دار الكتاب العربي، د.ط، ج٣، ١٤٣٠هـ/ ٢٠٠٩م، ص: ١٨٤.

وهو يرى في نفسه أديباً غير عادي، فيقول: "أنا لا أعبأ بالمظاهر والأغراض التي يأتي بها يوم وينسخها يوم آخر، والقبلة التي أتجه إليها في الأدب إنما هي النفس الشرقية في دينها وفضائلها، فلا أكتب إلا ما يبعثها حية ، ويزيد في حياتها وسمو غايتها، ويمكّن لفضائلها وخصائصها في الحياة ؛ ولذا لا أمسُّ من الآداب كلها إلا نواحيها العليا؛ ثم إنه يخيل إلي دائمًا أني رسول لغوي بعثت للدفاع عن القرآن ولغته وبيانه " [١]، هكذا يرى في نفسه رسولاً لغوياً يدافع عن القرآن ولغته وبيانه، ويوضح الرافعي فلسفته الخاصة تجاه الفن القصصي فيقول: "وأنا لا أنكر أن في القصة أدبًا عاليًا، ولكن هذا الأدب العالي في رأيي لا يكون إلا بأخذ الحوادث ، وتربيتها في الرواية كما يربي الأطفال على أسلوب ، سواء في العلم أوالفضيلة؛ فالقصة من هذه الناحية مدرسة لها قانون مسنون، وطريقة ممحصة، وغاية معينة؛ ولا ينبغي أن يتناولها غير الأفذاذ من فلاسفة الفكر الذين تنصبهم مواهبهم لإلقاء الكلمة الحاسمة في المشكلة التي تثير الحياة أو تثيرها الحياة؛ والأعلام من فلاسفة البيان الذين رزقوا من أدبهم قوة الترجمة عما بين النفس الإنسانية والحياة، وما بين الحياة وموادها النفسية في هؤلاء وهؤلاء، تتخيل الحياة فتبدع أجمل شعرها، وتتأمل فتخرج أسمى حكمتها، وتشرِّع فتضع أصح قوانينها."[٢]، ويخلص إلى الفرق الجوهري عنده بين فن القصة وفن التلفيق القصصي– على حد تعبيره– فيقول: "إذا قرأت الرواية الزائفة أحسست في نفسك بأشياء بدأت تسفل، وإذا قرأت الرواية الصحيحة أدركت من نفسك أشياء بدأت تعلو، تنتهي الأولى فيك بأثرها السيئ، وتبدأ الثانية منك بأثرها الطيب"[٣]

فمدار الأمر عند الرافعي في جل ما يقدمه من فنون أدبية، أن تترك في النفس الأثر الطيب، وأن تربي النفس على الأخلاق الفاضلة، وأن تخدم دينه وتظهر بلاغة القرآن وبيانه ، فهو – كما يرى نفسه – رسول لغوي.

---

(١) وحي القلم، ج٣، ص: ١٨٤.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة عينها.

(٣) وحي القلم، ج٣، ص: ١٨٥.

على أنه لم يكن بعيداً عن القصة كل البعد ، حيث "كانت الحياة الأدبية تستدير بجيل الرافعي ، وتقربه من القصة بين آونة وأخرى، حتى كان في آخر أيامه يجمع بينها وبين المقالة والتفسير والمثل في التحليل في بيان فلسفي عُرِف به."(1)

للرافعي إذن اتجاه مميز في كتابة القصة، فهو عنده فن مختلف، ليس كما عرفه القصص العربي القديم، ولا كما وصلنا من الآداب الأوربية، فلقد "تميز الرافعي شيئاً في هذا الفن، وعرف له من ثم القصص بنوعيه : التاريخي والاجتماعي الحديث، وفيهما يبرز مذهبه الإنساني في دينه ومروءته."(2)

وقبل الغوص في نصوص (وحي القلم) يجب أن أذكر عناصر البناء القصصي، حتى يسهل تتبعها بعد ذلك، حيث إن "العمل القصصي لا يستوي حتى تتوافر له عناصر بذاتها. فهناك حوادث وأفعال تقع لأناس أو تحدث منهم، وبذلك يوجد العنصر الثاني وهو عنصر الشخصية. ووقوع الحادثة لا بد أن يكون في مكان وزمان، وهذا هو العنصر الثالث. ثم هناك الأسلوب الذي تسرد به الحادثة، والحديث الذي يقع بين الشخصيات. والعنصر الأخير هو الفكرة أو وجهة النظر، فكل قصة تعرض بالضرورة وجهة نظر في الحياة وبعض مشكلاتها. وكل العناصر السابقة ليست سوى أدوات تكشف لنا بها القصة عن طريقة المؤلف في النظر إلى الحياة، وفهمه لها، وموقفه العام منها."(3)

وعلى ضوء هذه العناصر يمكننا أن نأخذ من مقالات وحي القلم بعض النماذج التي يتضح فيها هذا التداخل، ويتضح فيها حضور الفن القصصي في مقالات هذا الأديب المتميز.

---

(1) مصطفى نعمان البدري ، الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد، ص:٢٨٣.

(2) المرجع نفسه، ص: ٢٨٥.

(3) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، ص:١٠٣.

أ/ الحدث أو الحادثة:

لا بد أن تقدم القصة حدثاً تدور حوله، يحمل في طياته الهدف الذي يحاول القاص أن يوصله إلى القارئ، ويتضمن في تسلسله الفكرة التي يرمي إليها صاحب النص، فالحدث إذن هو "مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة على نحو خاص هو ما يمكن أن نسميه "الإطار" *plot* • ففي كل القصص يجب أن تحدث أشياء في نظام معين. وكما أنه يجب أن تحدث أشياء فإن النظام هو الذي يميز إطارًا عن آخر. فالحوادث تتبع خطاً في قصة، وخطاً آخر في قصة أخرى"[1]

مقالة انتصار الحب:

وحين يستمد الرافعي من الواقع مادة لأدبه ، يأخذ ويختار من الأحداث ما يتفق وأفكاره، فيسوقها حية في أدبه، ويجسدها كائنة في ثنايا كلامه• ففي مقال يحمل عنوان (انتصار الحب) يتخذ الرافعي من حادثة تخلي الملك إدوارد عن عرش الإمبراطورية البريطانية في سنة ١٩٣٦ من أجل حبيبته مادة لقصته، فالحب كان الحدث الأعظم الذي يدور حوله المقال، وقصة التنازل عن العرش كانت قصة الانتصار، فالحدث كان محور القصة، والحديث عن الحب كان فكرته، والهدف من وراء القصة كان تصدير الرافعي لرؤيته وأفكاره عن الحب، ونقلت الأحداث في تسلسلها هذا الصراع بين المادة والروح، بين جاه السلطان وسلطان الحب، بين دنيا السياسة والملكية، وبين دنيا الحبيبة ملكة القلب، يقول الرافعي:

"ناقشوا الحب؛ فقالوا: أصبحت الدنيا دنيا المادة، والروحانية اليوم كالعظام الهرمة لا تكتسي اللحم العاشق..

وقال الحب: لا بل المادة لا قيمة لها في الروح؛ وهذا القلب لن يتحول إلى يد ولا إلى رجل..

---

(١) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، ص: ١٠٤.

ناقشوا الحب؛ فقالوا: إن العصر عصر الآلات، والعمل الروحي لا وجود له في الآلة ولا مع الآلة..

قال الحب: لا. يصنع الإنسان ما شاء، ويبقى القلب دائماً كما صنعه الخالق..

وقالوا: الضعيفان: الحب والدين، والقويان: المال والجاه؛ فبماذا رد الحب..؟

جاء بلؤلؤة روحانية في "مسز سمبسون"؛ ووضع لها في ميزان المال والجاه أعظم تاج في العالم إدوارد الثامن "ملك بريطانيا" العظمى وإيرلندا والممتلكات البريطانية في ما وراء البحار وملك إمبراطور الهند".

وتنافست الروحانية والمادية، فرجع التاج وما فيه إلا أضعف المعنيين من القلب."[1]

تتطور الأحداث فيعرض الرافعي تلك اللحظات التي يجب أن يحسم فيها الأمر، أيتخلى الملك عن ملكه؟ أم يتخلى القلب عن حبه؟؟

"ومن أجلها يقول ملك انجلترا للعالم: "لا أستطيع أن أعيش بدون المرأة التي أحبها"؛ فهذا هو إعلان الحب..

إذا أخذوها عنه أخذوها من دمه، فذلك معنى من الذبح.

وإذا انتزعوها انتزعوها من نفسه، فذلك معنى من القتل.

وهل في غيرها هي روح اللهفة التي في قلبه، فيكون المذهب إلى غيرها؟ لكأنهم يسألونه أن يموت موتًا فيه حياة.

وكأنهم يريدون منه أن يجن جنونًا بعقل.. هذا هو جبروت الحب!

وللسياسة حجج، وعند "مسز سمبسون" حجج، وعند الهوى..

التاج، الملكية، امرأة مطلقة، امرأة من الشعب؛ فهذا ما تقوله السياسة.

---

(١) وحي القلم، ج٣، ص: ١١٣.

ولكنها امرأة قلبه، تزوجت مرتين؛ ليكون له فيها إمتاع ثلاث زوجات؛ وهذا ما يقوله الحب! واللحظة الناعسة، والابتسامة النائمة، والإشارة الحالمة، وكلمة "سيدي"؛ هـــذا مـــا يقولـــه الجمال."[1]

وبعد ذلك تأتي الخاتمة السعيدة، وينتصر الحب، وتكتمل القصة:

"وانتصر الحب على السياسة. وأبى الملك أن يكون كالأم الأرملة في ملك أولادها الكبار..

العرش يقبل رجلًا خلفًا من رجل، فيكون الثاني كالأول.

والحب لا يقبل امرأة خلفًا من امرأة، فلن تكون الثانية كالأولى.

وطارت في العالم هذه الرسالة: "أنا إدوارد الثامن ... أتخلى عن العرش وذريتي من بعدي"![2]

وبذلك تحقق عنصر الحدث في هذا المقال، وقد انتقل الرافعي تدريجياً من عرض الفكـــرة ثم احتدام الصراع ، ثم ختام القصة كما أدى إليه تسلسل الأحداث، وكما حدث في الحقيقة، ولكن القصة الحقيقية في ذاتها لم تكن هدف الرافعي، بل ما وراء القصة مـــن فكـــرة أراد أن يسوقها، وما أراد توصيله للقارئ من تساؤلات حول الحب عرضها في المقال وأجابت عنـــها قصة الملك الذي تنازل عن عرشه من أجل حبيبته.

مقالة شيطان وشيطانة:

كان لحدث السماح بالاختلاط بين الطلبة والطالبات في الجامعات المصـــرية صـــدى ودوي هائل في نفس الرافعي، فكتب فيه عدة مقالات، اتسمت بالقوة والهجوم الشديد علـــى هذا الأمر وعلى مؤيديه، وفي هذا المقال اشتد هجوم الرافعي على اثنين من هـــؤلاء، أحـــدهما كان طه حسين والأخرى كانت صحفية تكتب عن هذا الأمر وتؤيده، ولقد وصفهما الرافعي بشيطان وشيطانة؛ لبيان وإظهار فساد هذا الرأي، كان الرافعي يورد ما كتب في الصـــحف في

(١) وحي القلم، ج٣ ، ص: ١١٤.

(٢) وحي القلم، ج٣ ، ص: ١١٤.

هذا الموضوع، ويسرده على لسان الشيطان والشيطانة، ومن هذه الآراء:

"ولهذا أُصَرِّح أن تجربة اشتراك الجنسين في الجامعة نجحت إلى أبعد غاية: ولم يحدث خلالها قط ما يدعو إلى قلق القلقين والمناداة بالفصل؛ بل بالعكس حدث ما يدعو إلى تشجيع الأخذ بالتجربة أكثر مما هي عليه اليوم"."[1]

ويستمر في عرض الآراء المختلفة، ويشتد في الرد عليها:

"ومم ينبعث الحب إلا من الألفة والمخاطبة والمجاذبة والمنازعة التي يسمونها هنا منافسة بين الجنسين ويعدونها حسنة من حسنات الاختلاط؟ نعم إنها مشحذة للأذهان وداعية إلى بلوغ الغاية من الاجتهاد"[2]

ويستمر الحوار بين الشيطان والشيطانة، يقلِّبه الرافعي كيف يشاء، ويرد على تلك الآراء المسمومة التي أصيب بها المجتمع، ويؤكد على أن هذه الأفكار غريبة عليه، ووافدة من الغرب لإفساد المجتمع المصري:

"إن الفساد ليقع من اختلاط الجنسين في الجامعة الأوروبية ثم لا يُعَدُّ ذلك عندهم إساءة إلى الأخلاق، ولا غضّاً من الكرامة الجامعية؛ وفي فرنسا يجتمع الشبان والفتيات من طلبة الجامعة ويحتسون الخمر، ويتراقصون ويتواعدون ، ثم لا تقول لهم الأخلاق : أين أنتم؟"[3]

وبذلك تضافرت عناصر القصة لتبرز الحدث الرئيس، وتنقل الفكرة من ورائه، لم يترك الرافعي رأيا دون رد، ودون تفنيد وبيان مواضع فساده، نظراً لفداحة الحدث، وأثره على المجتمع.

---

(١) وحي القلم، ج٣، ص: ١١٩.

(٢) المصدر نفسه، ص: ١١٩.

(٣) وحي القلم، ج٣ ، ص: ١٢٠.

ب/ الشخصية

لا بد أن يُعَرِّف القاصُّ قراءه على شخصيات العمل الذي يقدمه، حتى يعيش القرَّاء الحالة ، ويعايشوا أحداث القصة، و"الكتابة القصصية في الأساس هي القدرة على خلق شخصيات تعمل معاً ، وتمارس وجودها ، وتقدم على أفعالها بوازع من معطياتها النفسية والذهنية والاجتماعية، بحيث تحقق في النهاية رؤية الكاتب"(١) كما أن وصف القاص لشخصيات القصة يمكنهم من التعاطف معها ، وتصديق أفعالها، والاقتناع بما تقوم به من أفعال، حيث إن القصة "لا يمكن أن يقع فيها حدث ما إلا ويجب أن يرتبط بعلة ما ، أو بحركة ما، أو بعاطفة ما، أو بهوس ما، أو بمبرر ما ، أو بدافع ما... فالشخصية تسخر لإنجاز الحدث الذي وكل الكاتب إليها إنجازه."(٢)

وتختلف طريقة وصف الكاتب للشخصية، فهو "يصف الشخصية إما بشكل مباشر ، أي من منظوره هو، فيحلل عواطفها وأفكارها ، ويستعرض ملامحها الخارجية والداخلية، أو بشكل غير مباشر ، إذ يمنح لها الفرصة بالديالوج أو المونولوج لتعبر عن نفسها، وتفصح عن مكنونها من أحاديثها مع نفسها ، أو مع الآخرين"(٣)

وكذلك تختلف أهمية الشخصية في النص القصصي من مدرسة أدبية إلى أخرى، ومن مذهب نقدي إلى آخر، كما تختلف أهمية الشخصيات ذاتها من حيث الدور الذي تؤديه في القصة، وتأثيرها على الأحداث ومسارها ، حيث إن "الشخصيات ذاتها في القصة نوعان: نوع يمكن أن نسميه "الشخصية الجاهزة *flat character*" أو المسطحة، وهي الشخصية المكتملة التي تظهر في القصة – حين تظهر – دون أن يحدث في تكوينها أي تغيُّر، وإنما يحدث التغيُّر في علاقاتها بالشخصيات الأخرى فحسب، أما تصرفاتها فلها دائمًا طابع واحد. والنوع الثاني

---

(١) فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، منشورات الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، يونيو٢٠٠٢ م، ص: ٢٠٨.

(٢) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، د.ط، عالم المعرفة، الكويت، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م، ص:٧٥.

(٣) فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، ص: ٢١١.

يمكن أن نسميه "الشخصية النامية *round character*"، وهي الشخصية التي يـتم تكوينـها بتمام القصة، فتتطور من موقف إلى آخر، ويظهر لها في كل موقف تصرف جديد يكشف لنـا عن جانب جديد منها، والذوق الحديث يفضل النوع الثاني من الشخصية"[١]

وإذا تناولنا شخصيات الرافعي في مقالاته فإنه كثيراً ما كان يسـتمدها مـن الواقـع، يتلقف خيوطها من الشخصيات التي يقابلها في الحياة، و يسعى من وراء مخالطتها إلى المعرفـة، ويستمد من تجاربها ما يعينه على الفكر والتأمل في حياة البشر، فيصوِّر ما تجود به قريحته مـن جراء هذه المعرفة ما ينفع الناس في دينهم ومعاشهم، وكان يبسط هـذا كلـه في أسـلوب مشوق، فيصل به إلى مراده، ويقدم تلك الشخصيات أبطالاً لقصصه، لا ينقلـها كمـا هـي بالطبع، وإنما كانت تمده بالمعاني والأفكار، وتشحذ ذهنه بما في تجاربها من عـبر، يقـول عنـه محمـد سعيد العريان "لم يكن يمر به حادث يألم به، أو يقع له حظ يُسرُّ به، إلا كان لـه مـن هـذا وذلك مادة للفكر والبيان، وكأنما كل ما في الحياة من مسرات وآلام مُسخَّر لفنه، فهي للناس مسرَّات وآلام، وهي له أقدار مقدورة ليبدع بها ما يبدع في تصـوير الحيـاة علـى طبيعتها وفي شتى ألوانها، ليزيد بها في البيان العربي ثروة تبقى على العصور، وهو إخلاص للفن لم أعرفه في أحد غير الرافعي."[٢].

وسيتناول البحث نموذجين يعرض من خلالها كيف رسم الرافعي شخصيات قصصه.

مقالة عاصفة القدر:

في قصة (عاصفة القدر) قَرَن الرافعي وصفه لشخصيات قصته بصفات الطبيعة، فجعـل الوصف أكثر عمقا، وأضفى على قصته مسحة من التأمل، تجعل القارئ علـى أتم اسـتعداد لتقبل الفكرة، وتمكنه من الوصول إلى الغاية، فشخصيات قصته جبل، وبحر، وغابة، وريشـة، ولكنها ليست كذلك على الحقيقة، وإنما على المجاز، فنجده يصف إحدى شخصياته فيقول:

---

(١) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص: ١٠٨.

(٢) محمد سعيد العريان، حياة الرافعي، ص: ٢٧٦.

"قرية ليس فيها من جبل، ولكن روح الجبل في رجل من أهلها، فإذا أنت اعتبرته بالرجال قوة وضعفًا ، رأيته ينهض فيهم بمنكبيه نهضة الجبل في ما حوله؛ وهو بطل القرية ، ولواء كل معركة تنشب فيها بين فتياها وبين فتيان القرى المتناثرة حولها؛ ولا تزال هذه المعارك بين شبان القرى كأنها من حركة الدم الحر الفاتح المتوارث فيهم من أجيال بعيدة ، ينحدر من جيل إلى جيل وفيه تلك القطرات الثائرة التي كانت تغلي وتفور، وهي كعهدها لا تزال تفور وتغلي"[1]

لقد اختصر الرافعي بهذا الوصف الدقيق، وهذه المقابلة بين صفات بطله وصفات الجبل، وصفاً طويلاً ، فأنت لا تحتاج إلى كلمات أكثر لتعرف الشخصية، يكفيك أن تتمثل صفات الجبل وتراها في هذا البطل، وتلك الصفات الجسدية للشخصية.

وليصل الرافعي إلى صفات الشخصية النفسية يستعين بالطبيعة مرة أخرى، فيختار لشخصيته لقب "الجمل"، حيث كان أهل القرية:

"يلقبون هذا الرجل الشديد "بالجمل"؛ لما يعرفونه من جسامة خلقه ، وصبره على الشدائد، واحتماله فيها، وكونه مع ذلك سلس القياد ، سليم الفطرة ، رقيق الطبع؛ على أنه أبطش ذو يدين إن ثار ثائره، وله إيمان قوي يستمسك به كما يتماسك الجبل بعنصره الصخري، إلا أنه يخلطه ببعض الخرافات؛ إذ لابد له من بعض الجرائم الشريفة التي يحمل عليها فرط القوة والمروءة في مثله مع مثله."[2]

وفي الجملة الأخيرة يمهد الرافعي للحدث الكبير الذي سيقع على يد "الجمل" في نهاية القصة.

ويستعين بمظهر آخر من مظاهر الطبيعة ليصف شخصية أخرى فيقول:

---

(١) وحي القلم، ج٣، ص: ٦٥.

(٢) المصدر نفسه، والصفحة عينها.

"وليس في تلك القرية من بحر، غير أن فيها شاباً أعنف طيشاً وعتواً من الموجة على بحرها في يوم ريح عاتية، حلو المنظر لكنه مر الطعم، صافي الوجه لكن له غوراً بعيداً من الدهاء والخبث، وهو ابن عمدة البلدة ، وواحد أبويه ، والوارث من دنياهما العريضة، يبسط يديه على خمسمائة فدان، وقد أفسدته النعمة وأهانته عزته على أهله"(١)

ولم يطلق الرافعي على هذه الشخصية اسماً، بل اكتفى بقول "ابن العمدة" ، حيث يحمل هذا في طياته معاني الثروة والسلطة اللتين لا دخل للشخصية نفسها فيهما، بل بانتسابه إلى صاحب الثورة والسلطة، وما يعنيه ذلك من استهتار وطيش ، واعتماد على ثروة أبيه وسلطته، دونما أدنى إحساس بالمسؤولية، فهذه الشخصية – شأنها شأن بقية شخصيات القصة – ما هي إلا رمز لشخصيات يمكن أن توجد في الحياة، وما سيترتب على هذه الصفات التي تحملها من أحداث أمور حتمية، ونتائج مترتبة على ما سبقها من مقدمات، فالرافعي يريد أن يقول احذر، ويريد أن يقدم العبرة والعظة، كما اعتاد في كل ما يقدمه من فنون أدبية.

ويكمل الرافعي وصفه لشخصية ابن العمدة ، فقد :

"ذهب إلى فرنسا يطلب العلم الذي استعصى عليه في مصر، فأرهف ذلك العلم خياله وصقل حسه، ورجع من باريس رقيق الحاشية، خنثًا، متطرفاً، لا يصلح شرقياً ولا غربياً!"(٢)

وفي هذا قدم لنا الرافعي بعض صفات الشخصية النفسية، ثم أضاف إلى ذلك فقال:

"وكانت نفس ابن العمدة من النفوس الخيالية المتوثبة؛ إذ قامت من نشأتها على أن تطلب فتجاب، وتأمر فتطاع، وتشتهي فتجد"(٣)

ولم ينس الرافعي أن يذكر ما اعتور حياة الشخصية من أحوال اجتماعية أثرت في تكوينها فقال:

---

(١)وحي القلم، ج٣، ص: ٦٥.

(٢) المصدر نفسه، والصفحة عينها.

(٣) وحي القلم، ج٣، ص: ٦٧.

"ونشأ الفتى في أحوال اجتماعية مختلفة جعلت من أخص طباعه تمويه نفسه على الناس، والتباهي بالغنى، والتنبل بالأصدقاء والحاشية من وزرائه وعماله، والتهيؤ بالثيـــاب والأزيـــاء؛ فانصرف باطنه إلى تجميل ظاهره، ورد ظاهره على باطنه بالشهوات والدنايا، وأعانه على ذلك أنه جميل فاتن كأنما خلقت صورته "للصفحة الحساسة" من قلوب النساء؛ وذلك ملك عظيم لم يكن أبوه الرجل الطيب منه إلا كما يكون وزير مالية الدولة.. ولما أرسل إلى باريس وقع منها في بلد عجيب كأنه خيال متخيل لا يؤمه رجل في الدنيا من كامل أو ناقص ، وعالم أو جاهل، وشريف أو ساقط إلا رأى فيه ما يملأ كل مداخل نفسه ومخارجها"(١)

اجتمعت إذن في شخصية ابن العمدة كل الصفات التي تؤهله للدور الـــذي يؤديـــه في القصة ، فهو وحيد ، مدلل، جميل ، فاتن، يتصرف في مال وسلطة، عـــاش في كنـــف أبـــوين جاهلين ليس لديهما غيره، وعاش في باريس، حيث العيش بلا رقيب أو ناصح، وبذلك أعطانا الرافعي كل المؤشرات التي تومئ إلى بشاعة الفعل الذي ستقدم عليه الشخصية.

أما الشخصية التي يدور حولها الصراع، أي المرأة الجميلـــة، فقـــد وصـــفها الرافعـــي بـــ"الغابة"، فهي جميلة ووعرة، يقول:

"وليس في تلك القرية غابة لكن فيها عذراء تلتف من جسمها في رداء الجمال الطبيعـــي الرائع، ولها نفس أشد وعورة مما تنطوي الغابة عليه؛ ففي ظاهرها الرونق الذي يفتن فيجـــذب إليها، وفي باطنها القوة التي تلتوي فتدفع عنها؛ وهي ابنة عم "الجمل" واسمها "خضراء" وكأن فيها زهو خضرة الربيع، ولم تكن تعشق إلا القوة، فما يزين لها من الرجال إلا ابن عمها، وهي شديدة الإعجاب به"(٢)

يستمر الرافعي في ربط صفات شخصـــيته الجســـدية والنفســـية بصـــفات الطبيعـــة، فـــ"خضراء" غابة جميلة خضراء كاسمها، في نفسها وعورة الغابة، بل أشد منها، وهي أيضا:

---

(١) وحي القلم، ج٣، ص: ٦٧.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٦٥.

"جاهلة كنساء القرى، بيد أنها تلميذة بارعة للطبيعة التي نشأت فيها وزاولت أعمالهـــا؛ فهي بذلك أقوى نفسًا وأشد مراسًا من الفتيات المتعلمات؛ إذ اتخذت شكلًا ثابتاً من أشـــكال الحياة، والحياة هي صنَعتْها هذه الصنعة أو أقامتها على هذه الهيأة"(١)

وكان أغلب وصف الرافعي لشخصياته الرئيسة يدور حول خلجات أنفسها، وما يـــتم داخلها من تغيرات وأحاديث.

وتظهر شخصية أخرى وإن كانت شخصية مسطحة إلا أن لها دوراً مهمـــاً في الحادثـــة العظيمة التي ستحدث في القصة، وقد أطلق عليه الرافعي اسم "إبليس" ، فهـــو كالوســـواس الخناس الذي يفسد كل الأمور، وأتى في وصفه :

"وكان للرجل خادم داهية قد تخرج في مجالس القضاء.. من كثرة ما حكـــم عليـــه في تزوير، واحتيال ، وغش ، وادعاء ، وإنكار ونحوها، وقد استخلصه لنفسه واتخـــذه موانســـاً ورفيقاً؛ وجعله دسيساً إلى شهواته السافلة وكان يسميه في ما بينهما "إبليس" (٢)

هذه الشخصية كانت الوسواس الذي يدبر المكائد وينفثها في نفس ابن العمدة المتلهفـــة للظفر بخضراء، وكانت وسيلتهما في تنفيذ خطتهما اللعينة شخصية أخرى وهـــي " امـــرأة مقينة تزف العرائس، وهي التي زفت خضراء"(٣) وهي أيضاً شخصية جاهزة ، لم يظهـــر لهـــا ماض في القصة ولا مستقبل غير ما قامت به من فعل.

وظهرت شخصية أخرى لم نعرف عنها سوى أنها "أثنت من عهد قريب على ابن العمدة ووصفته بالرقة والغنى"(٤) وهي حماة الجمل، أم خضراء التي أودى بها ثناؤها على ابن العمـــدة إلى الموت حرقاً مع ابنتها.

---

(١) وحي القلم، ج٣، ص: ٦٦.

(٢) وحي القلم، ج٣، ص: ٦٨.

(٣) وحي القلم، ج٣، ص: ٧٠.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة عينها.

وفي ختام القصة يلخص الرافعي القصة كلها في حوار بين ريشة وشجرة، في فقرة يمكن اعتبارها قصة قصيرة جداً من القصص الحديثة، فيمكن اعتبار تلك الريشة بطلة القصة، وكذلك يمكن اعتبار الشجرة شخصية من شخصياتها، ورياح العاصفة التي حركت الريشة ترمز إلى الأقدار التي ساقت الريشة التي لم تبالِ بمصيرها، وظنت أن الريح فوضى ثائرة لا حكمة في خلقها، ولكن الشجرة الثابتة أمام الرياح نبهتها إلى أن الريح لا تؤثر إلا في الريش الذي يسير مع العاصفة دون تفكير.

وبعد فقد رأينا كيف قدم الرافعي شخصيات قصته في وصف دقيق اشتمل على الصفات الجسدية والنفسية والاجتماعية، مستخدماً الطبيعة وسيلة لوصفه، وهو أيضاً لم يكتف بالشخصيات الإنسانية التي غلفها بصفات الطبيعة بل استخدم من الطبيعة أيضاً شخصيات أخرى ، وأجرى بينها حواراً لخص مغزى قصته، وساق الفكرة التي قامت عليها القصة.

مقالة أحلام في الشارع:

ومن القصص التي تظهر فيها براعة الرافعي في رسم شخصياته، قصة " أحلام في الشارع" ، وبطلا هذه القصة كانا ولداً وبنتاً يتيمين ، ينامان في الشارع على عتبة بنك، وقد اهتم الرافعي برسم ملامح البطلين بدقة عالية، وعبر عن بؤسهم وشقائهم وأحلامهم البسيطة في العيش، فهو يقول في وصف الطفل:

"الطفل متكبكب في ثوبه كأنه جسم قُطّع ورُكمت أعضاؤه بعضها على بعض، وسجيت بثوب، ورمي الرأس من فوقها فمال على خده."[1]

نجد الرافعي لم يهتم كثيراً برسم الملامح الجسدية للطفلين، وإنما ركز على حالهما التي كانا عليها في تلك الساعة التي مر فيها عليهما في أثناء نومهما في الشارع، واهتم برسم المشاعر التي أحسها تجاههما، يقول في وصفه نوم الفتي على صدرأخته:

---

(١) وحي القلم، ج١، ص: ٥٨ .

"كان رأس الطفل إلى صدر أخته، وقد نام مطمئناً إلى هذا الوجود النسوي، الذي لا بد منه لكل طفل مثله، ما دام الطفل إذا خرج من بطن أمه خرج إلى الدنيا وإلى صدرها معاً."[1]

يركز الرافعي على وصف العلاقة بين الأخ وأخته، التي صارت له أماً ، ترعاه وتعوضه عن وحشة هذا العالم:

"لم يبالِ أن نبذه العالم كله، ما دام يجد في أخته عالم قلبه الصغير، وكأنه فرخ من فراخ الطير في عشه المعلق، وقد جمع لحمه الغض الأحمر تحت جناح أمه، فأحس أهنأ السعادة حين ضيق في نفسه الكون العظيم، وجعله وجودًا من الريش."[2]

أما وصفه للفتاة ، فيقول فيه:

"الفتاة كأنها من الهزال رسم مخطط لامرأة، بدأها المصور ثم أغفلها إذ لم تعجبه. كتب الفقر عليها للأعين ما يكتب الذبول على الزهرة: إنها صارت قشًّا.

نائمة في صورة ميتة، أو كميتة في صورة نائمة؛ وقد انسكب ضوء القمر على وجهها، وبقي وجه أخيها في الظل؛ كأن في السماء ملكاً وجه المصباح إليها وحدها، إذ عرف أن الطفل ليس في وجهه علامة هم؛ وأن في وجهها هي كل همها وهم أخيها."[3]

ثم إنه يصف اهتمامها بأخيها حتى وهي نائمة فيقول:

"ونامت هي ويدها مرسلة على أخيها كيد الأم على طفلها. يا إلهي! نامت ويدها مستيقظة!"[4]

ويصفهما معا بأنهما "تمثالان يصوران كيف يسري قلب أحد الحبيبين في الجسم الآخر، فيجعل له وجودًا فوق الدنيا، لا تصل الدنيا إليه بفقرها وغناها، ولا سعادتها وشقائها؛ لأنه

(١) وحي القلم، ج١، ص: ٥٨ .

(٢) وحي القلم، ج١، ص: ٥٩.

(٣) وحي القلم، ج١، ص: ٥٨.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة عينها.

وجود الحب لا وجود العمر؛ وجود سحري ليس فيه معنى للكلمات"[1]

ثم تظهر شخصية الراوي في القصة، فبعد أن كان مختبئاً وراء القص بـــدأ في التحـــدث بضمير المتكلم، حيث يقول:

"وقفت أشهد الطفلين وأنا مستيقن أن حولهما ملائكة تصعد وملائكة تنزل! وقلت: هذا موضع من مواضع الرحمة، فإن الله مع المنكسرة قلوبهم، ولعلي أن أتعرض لنفحة من نفحاتهـــا، ولعل ملكًا كريمًا يقول: وهذا بائس آخر، فيرفني بجناحه رفة ما أحوج نفسي إليها، تجد بهـــا في الأرض لمسة من ذلك النور المتلألئ فوق الشمس والقمر.

وظهر لي بناء "البنك" في ظلمة الليل...."[2]

وبعد ذلك أخذ يروي القصة من مخيلته الشعرية:

" وقفتُ أرى الطفلين رؤية فكر ورؤية شعر معًا، فإذا الفكر والشعر يمتدان بيني وبـــين أحلامهما، ودخلت في نفسين مَضَّهما الهم واشتد عليهما الفقر، وما من شـــيء في الحيـــاة إلا كادهما وعاسرهما؛ ونمت نومتي الشعرية."[3]

وفي نومته الشعرية أخذ الراوي يقص أحلام الطفل المسكين، وعقد المقارنات بين أبنـــاء الأغنياء وأبناء الفقراء، ثم حكى عن حلمه بأن يصبح مديراً ، وعمَّا ســـيفعله حينـــها، وأدار الراوي حواراً بين الطفل وأخته، ثم ظهر الشرطي الذي ركل الطفل فأفاقه من أحلامه، وهرب منه الطفلان عدواً.

ويمكن القول بأن الرافعي لم يكتف بأن يروي القصة هكذا كما رآها؛ فقد رأى الرافعي هذين الطفلين على الحقيقة كما أخبرنا بذلك محمد سعيد العريان في كتابه حياة الرافعي؛ حيث حكى أنهما كانا في طريق العودة ، فوقفا وقد وجدا هذين الطفلين وشاهدا ما فعله الشـــرطي،

---

(١)وحي القلم، ج١، ص: ٥٨.

(٢) وحي القلم، ج١، ص: ٥٩.

(٣) وحي القلم، ج١، ص: ٦٠.

فكتب الرافعي هذه القصة [١] ٠ أقول إن الرافعي بعدما استرعى انتباهه هذا الموقف أراد أن يصوره من نفسه كما فعل في القصة، فخلع من نفسه شخصية الراوي وأدخلها في أحداث القصة، وجعلها تنسج من خيالها الشعري – الذي هو خيال الرافعي نفسه – بقية القصة، مودعاً تلك الأحداث خواطره عن هذه الظاهرة المؤلمة، ظاهرة أطفال الشوارع، ولكن الراوي هنا ليس بطل القصة، ولا يمكننا أيضاً أن نقول إنه لا يدخل ضمن شخصيات القصة، لأن له دوراً فيها – غير روايته للأحداث – إذ إنه من مر بهذين الطفلين، وشاهد ما كانا عليه، وتخيل الجزء الثاني من القصة.

ومجمل القول في شخصيات هذه القصة أن هناك شخصيتين رئيستين، وهناك الراوي، وبعض الشخصيات العابرة في القصة، مثل الشرطي، وكذلك شخصية ابن الغني ، وشخصية المدير، والرجل المريض الذي أخذته عربة الإسعاف، ثم هناك شخصية الطفل التي تخيلها في نفسه إذا أصبح مديراً، حيث يمكننا أن نعتبرها شخصية داخل الشخصية، وإن كانت من صنع الراوي، وبهذا نجد أن الرافعي في هذه القصة اتخذ لوناً خاصاً من القصص، إذ كانت قصة داخل قصة، وشخصيات معقدة داخل شخصيات القصة الرئيسة، أو بمعنى أدق انتقل بين مستويين من مستويات القص ٠ وفي الحديث عن المستويات الروائية يقول الدكتور السيد إبراهيم: "إن الفرق بين قصتين تُروى إحداهما داخل الأخرى هو فرق بين مستويين من مستويات القص. والراوي في القصة الثانية هو في الأصل شخصية من شخصيات القصة الأولى، وعملية القص التي تتولد عنها القصة الثانية هي في حد ذاتها حادثة تحكيها القصة الأولى " [٢] ، ولقد برع الرافعي في رسم شخصياته وتصويرها تصويرها نفسياً معبراً عن هول المشهد الذي رآه.

---

(١) انظر: العريان، حياة الرافعي ص:٢٣٥– ٢٣٦.

(٢) السيد إبراهيم، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، ١٩٩٨م، ص: ١٥٦.

ج/ الزمان والمكان

عنصر الزمان:

"يمثل الزمن عنصراً من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص"[١]، فأية قصة أدبية لا يمكن أن تكتسب واقعيتها وقبولها لدى القارئ إلا إذا جرت أحداث تلك القصة في زمن ما، ومكان ما.

وما يؤكد أهمية عنصر الزمن في البناء القصصي أنه "حظي بعناية فائقة بين بقية مكونات الرواية ، أو بمعنى أصح مكونات القصة انطلاقاً ، من علاقة التلازم التي تربطه بالحدث، فالسردية باعتبارها واحداً من التصورات النقدية الأكثر جِدةً عُنيت ببنية الزمن ، وتشكلاته ، وحركته في النص الروائي"[٢].

أما عن تعريف الزمن فإن ما يهمنا هو تعريفه من وجهة النظر القصصية، أو تعريفه من خلال ارتباطه بالفن القصصي، لذا نجد أن المصطلح السردي يُعرف الزمن بأنه "مجموعة العلاقات الزمنية ، السرعة، التتابع، البعد ...الخ بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكي الخاصة بهما، وبين الزمن والخطاب والمسرود والعملية السردية"[٣].

وفي السعي إلى تلمس الدارسات التي تناولت بناء الزمن الروائي نجد من الدراسات الرصينة التي هي على قدر كبير من الأهمية دراسة الباحث (سالم الفقير) في كتابه (الرؤية و التشكيل في أعمال قماشة العليان الروائية)، إذ تناول بالدراسة بناء الزمن الروائي في الفصل

---

(١) سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) ، مكتبة الأسرة، القاهرة ، د.ط ، ٢٠٠٤م، ص:٣٧.

(٢) انظر: أحمد العدواني، بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة، ص: ٢٠٣-٢٠٤.

(٣) جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات) ترجمة: عابد خزندار، مراجعة محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص:٢٣١.

الثاني وقسمة إلى حركتين أساسيتين للسرد من خلال تعامله مع الزمن، الأولى : تنسيق وترتيب الأحداث في القصة ، والثانية : ترتبط بسير الأحداث من حيث السرعة والبطء .

ومن اللافت للنظر أن بناء الزمن في العمل القصصي مكون من تقنيات تعرف بمورفولوجي الزمن وهي على نوعين :

النوع الأول: تقنية الزمن الاستذكاري ، أو الاسترجاعي ويُعرف بأنه "مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة"[1]. وهي على ثلاثة أنواع ، لكل نوع جزء هام من النص القصصي، قائم على تقنيات خاصة تختلف من قصة إلى قصة، وهذا ما سنلاحظه في سير سياق النصوص القصصية لدى الرافعي.

"* استرجاع خارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرواية.

* استرجاع داخلي: يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص .

* استرجاع مزجي: وهو يجمع بين النوعين."[2]

"وتظهر أهمية الاسترجاع حول اللحظة والفترة التي تنتاب الكاتب في أثناء فترة الكتابة، حيث تتطلب منه استدعاء ذلك الماضي من أجل خدمة نصه الأدبي، إما بنقل صورة، أو توضيحها، أو معاينة هذا الحاضر بذلك الماضي المستدعي"[3].

النوع الأخر: تقنية الزمن الاستشرافي (الاستباق)، ويقصد به "القفز على فترة ما من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات الرواية"[4].

---

(١) جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات) ص: ٢٥.

(٢) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص: ٥٨.

(٣) سالم ياسين الفقير، الرؤية والتشكيل في إعمال قماشة العليان الروائية، ط١، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، ط١، ١٤٣٢هـ/ ٢٠١١ م، ص: ٧٨.

(٤) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: ١٣٢.

وتجدر هنا الإشارة إلى أن الاستشرافات والاستباقات " تعد بمثابة النور الذي يهتدي إليه القارئ في الرواية، ولكن تبقى المعرفة والإلمام، وكيفية التعامل مع هذه الاستباقات هي الفارق بين القراء"[1]. معنى هذا أن المبدع هو الذي يكشف بقدرته وموهبته العقلية تلك التقنيات الزمنية في القصة، فكل قارئ بعلمه ودرايته تختلف طريقته في استكشاف سلسلة الأحداث التي تجري في ميدان القصة.

بمعنى أن القارئ عليه أن يكتشف بموهبته العقلية تلك التقنيات الزمنية، ويقوم بعملية ترتيب الأحداث في ذهنه، حيث إنه "لا تكتمل الأحداث في تسلسلها الزماني سوى في نهاية القراءة ، ويعاد ترتيبها في مخيلة القارئ، فلا تظهر الأحداث الماضية مركزة في كتلة نصية متكاملة لها خصائصها الفنية ، ولكن نراها انتشرت ونُثرت على النص كله وأصبحت مهمة جمعها في صورة متكاملة هي مهمة القارئ لا الروائي"[2]

و الآن إلى بعض النماذج حول عنصر الزمن وتقنياته في قصص الرافعي الأدبية.

مقالة عروس تزف إلى قبرها:

يستخدم الرافعي في افتتاحية قصته هذة تقنية الاسترجاع الخارجي، فيتحدث عن حياة هذه العروس وصفاتها قبل المرض والموت، ويمكننا أن نقول إن الزمن في هذه القصة زمن طبيعي؛ حيث إن الرافعي يتحدث عن حادثة حقيقية، فالعروس هي زوجة ابنه [3]، وقد حدث لها ما حدث، وعبر عنه الرافعي بأسلوبه، واتخذه وسيلة لنقل أفكاره عن الحياة والموت.

ويمكننا القول إن الرافعي يتبع خطاً مستقيماً في التسلسل الزمني في بناء قصته، أو ما يسمى مستوى القص الأول وهو " الذي يحدد المستويات الأخرى ويسهل إلى حد ما تتبعه في الرواية الواقعية ، حيث إن الروائي يحرص على وضع معالم نصية تساعد القارئ على تتبعه،

---

(١) سالم الفقير، الرؤية والتشكيل، ص:٩١.

(٢) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص:٤٦.

(٣) انظر العريان، حياة الرافعي، ص: ٢٧٥.

مثل استخدام ظرف الزمان أو الإشارات إلى تواريخ محددة، وفي بعض الأحيان التدخل المباشر للراوي لتنبيه القارئ إلى أن هذه الأحداث سابقة أو لاحقة لحاضر الرواية"(1)

وهو يستخدم الفعل الماضي بكثرة، كما أنه يحدد التوقيت تحديداً دقيقاً، ويقابل بين حدثين وقع أحدهما في الماضي ووقع الآخر في زمن القصة، والحدثان هما الزواج وموت العروس، وقد وقعا في الساعة ذاتها ، في اليوم ذاته ، من الشهر ذاته، و قد مرت بينهما ثلاث سنوات، حيث:

"خطبت العذراء لزوجها، وعقد له عليها في اليوم الثالث من شهر مارس في الساعة الخامسة بعد الظهر، وماتت عذراء بعد ثلاث سنين، وأنزلت إلى قبرها في اليوم الثالث من شهر مارس في الساعة الخامسة بعد الظهر!"(2)

في هذه الفقرة بعد أن افتتح الرافعي قصته بعرض ماضي الفتاة في تسلسل زمني محدداً التواريخ، استخدم الاستباق، حيث انتقل إلى المستقبل، والمستقبل هنا ليس المستقبل في الحقيقة، وإنما هو المستقبل بالنسبة للقصة ، والذي لا يعلمه القارئ ، ثم يعود للاسترجاع ، فيحكي عن صراع الفتاة مع المرض " وكانت السنوات الثلاث عمر قلب يقطعه المرض"(3)

ويقول كذلك: " ورأيت العروس قبل موتها بأيام."(4)

وتستمر الأحداث في تسلسلها، ويستمر الرافعي في استخدام الأفعال الماضية (فرغ جسمها- تخلى – تحول ..) وإن كان يستخدم المضارع أحياناً لاستحضار الصورة.

ويصل الرافعي لمشهد الاحتضار في تسلسل زمني منطقي، الموت ثم الجنازة.

---

(1) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص: ٥٧.

(2) وحي القلم، ج٢، ص:٩٧

(3) المصدر نفسه، ص: ٩٧

(4) وحي القلم، ج٢، ص: ٩٨

ويمكن القول بأن الرافعي – على قصر القصة – استخدم تقنية الاسترجاع الداخلي والاستباق ممتزجين مع مستوى القص الأول، في تسلسل طبيعي للزمن، سهل على القارئ تتبع الأحداث بطريقة سهلة وواضحة.

مقالة موت أم:

وإذا كان الرافعي قد بدأ القصة السابقة بسرد الماضي، فقد استخدم في قصة "موت أم" تقنية زمنية مختلفة، فقد بدأ من منتصف القصة أو حاضرها، ثم أخذ في الاسترجاع بالعودة إلى الماضي، وبعدها قفز إلى المستقبل في صورة تساؤلات متخيلة من خلال هيأة الصغير الحزين الذي فقد أمه للتو.

حيث بدأ الرافعي من مشهد العودة من الجنازة، يقول:

"رجعت من الجنازة بعد أن غبرت قدمي ساعة في الطريق التي ترابها تراب وأشعة"(١)

ثم يخبرنا عن صاحبة الجنازة، زوجة صديقه، ويحكي عن سبب موتها، وكيف كانت وكيف أصبحت، ويحدد عمرها بالسنوات، مقارنة بعمر قلبها المريض، مستخدما (كانت) التي تدل على الاسترجاع.

ثم يعود مرة أخرى لمشهد الجنازة، ويحدد الزمن الذي يستغرقه الذهاب إلى المقابر يقول:

"ومشيت من البيت الذي ألبسته الميتة معنى القبر، إلى القبر الذي ألبس الميتة معنى البيت وأنا منذ مشيت في جنازة أمي "رحمها الله" لا أسير في هذه الطريق مع الأحياء، ولكن مع الموتى، فأتبع من الميت صديقاً ليس رجلاً ولا امرأة، لأنه من غير هذه الدنيا؛ وأمشي في ساعة ليست ستين دقيقة، لأنها خرجت من الزمن"(٢)

---

(١) وحي القلم، ج٢، ص:١٠١.

(٢) المصدر نفسه، ص: ١٠١.

وبعد هذا الاسترجاع – الذي يعتبر بمثابة الافتتاحية للقصة – يعود للـــزمن الحاضـــر، فيحكي عن عودهم من الجنازة إلى البيت الذي أصبح فيه الآن خمسة أطفـــال فقـــدوا أمهـــم، ولكنه يعود مرة أخرى للاسترجاع متخيلاً هذا الصراع النفسي داخل الأم المتوفاة ، ثم يعـــود ثانية ليقول : " ولكن أمهم هي التي نزعت منهم، فكان بقاؤهم في الحياة تخفيفاً لسكرة الموت عليها. وغشيتها الغشية فماتت وهي تضحك ، إذ تراهم نائمين تحت جنـــاح الرحمـــة الإلهيـــة الممدود، وقالت: إنها تسمع أحلامهم. وكانوا هم عقلها في ساعة الموت!"[1] ثم يعود للحاضر واصفاً حال الصغير اليتيم بأفعال مضارعة، متخيلاً حواراً داخلياً في نفسه الحزينـــة، وبعـــدها ينتقل إلى المستقبل، فها هو الصغير قد " نهض يحمل رجولته التي بدأت منذ الساعة!"[2]

ويظهر هذا الاستباق أيضاً في مقابلته بين الزمن الماضي والزمن المستقبل فيقول:

"انتهت – أيها الطفل المسكين – أيامك من الأم؛ فهذه الأيام السعيدة التي كنت تعرف الغد فيها قبل أن يأتي معرفتك أمس الذي مضى؛ إذ يأتي الغد ومعك أمك!

وبدأت – أيها الطفل المسكين – أيامك من الزمن، وسيأتي كل غد محجباً مرهوبـــاً ؛ إذ يأتي لك وحدك، ويأتي وأنت وحدك!"[3]

نجد المقابلة بين (انتهت – بدأت) و (أمس الذي مضى– سيأتي كل غد محجباً).

وبهذا العرض للقصة نجد أن الزمن فيها قد تذبذب بين الحاضر والماضي والمســـتقبل، وفي رأيي أن هذا التذبذب قد ساعد في خلق الأثر النفسي للقصة، إذ إنه قد توافق مع حالة الحـــزن والألم والضياع الذي يشعر به الصغار بعد وفاة الأم، لذا أرى أن الرافعي قد وفـــق في الســـرد الزمني لأحداث قصته.

---

(١) وحي القلم، ج٢، ص: ١٠٢– ١٠٣.

(٢) وحي القلم، ج٢، ص: ١٠٣.

(٣) وحي القلم، ج٢، ص: ١٠٤.

مقالة قصة أب:

تروى أحداث هذه القصة على لسان صاحبها، وهي من حيث البناء الزمني يغلب عليها الاسترجاع ، ممتزجاً بمستوى القص الأول ، حيث بدأ من نهاية القصة وهي ولادة الابنة وموت الأم، وأخذ يسترجع الأحداث:

" ولكن من ذا يحيي الزوجة ، ماتت بعد أن وضعت بكرها الأول والآخر!"[1]

هذه القصة إذن، زوجة ماتت وتركت من ورائها طفلة يتيمة، ثم يأتي الاسترجاع ويستخدم فيه الرافعي الفعل (قال) إذ أن صاحب القصة يروي تفاصيلها، ويعتمد على ذاكرته، فتأتي الأحداث في تسلسل زمني تتدخل فيه الذاكرة فتمزج الماضي بالحاضر، وربما تأتي إشارات إلى المستقبل، فنجد الراوي يستخدم الأفعال الماضية، ولكنه يستخدم أيضاً أداة التشبيه (كأنها)، ويستخدم الأفعال المضارعة لاستحضار الصورة الحزينة:

" ولما ضربها المخاض، ضاعفت قوتها من شعورها أنها ستكون بعد قليل مضاعفة بمولودها، وستكون روحين لا روحاً واحدة، وتلد لي الحياة والحب الإلهي معاً، وتأتي لقلبي بمثل طفولته الأولى التي يستحيل أن تأتي الرجل إلا من زوجه. كل ذلك ضاعف قواها ساعة وشد منها؛ ولكن ما أسرع ما تبينت أنه الموت، إذ عضلت وعسر خروج مولودها.

وجاءها الجراح بمبضعه، وكأنها رأته ذابحاً لا طبيباً، فجعلت تعبر بعينيها، إذ لم تملك في آلامها القاتلة غير لغة هاتين العينين."[2]

ولا ينسى الرافعي بعد كل استطراد في الكلام أن يذكر عبارة (قال المسكين) ليحافظ على الخط الزمني لتسلسل الأحداث، ويساعد القارئ على تتبع سير القصة، وتذبذبها بين الماضي والحاضر، وربما يحدث هذا التذبذب في الفقرة الواحدة:

---

(١) وحي القلم ،ج٢، ص: ١٣٤.

(٢) وحي القلم، ج٢، ص: ١٠٦.

" قال المسكين: ونثر الطبيب ذا بطنها فكانت طفلة، وما كانت زوجتي تقترح أن يكون الجنين غيرها، بل كان مستيقنة أنها تضعها أنثى، وصنعت لها ثيابها، ووشـتها بزينـة الأنوثـة، وعرضت أسماء البنات فاختارت اسمها أيضاً، وكنت أكره ذلك منها ، وأريد ولـدًا لا بنتًـا، فكانت تغايظني بعملها وإصرارها غيظ دعابة لا غيظ جفاء.

ومضت لا تذكر إلا بنتها مدة الحمل، ولا تتكلم إلا عن بنتها ، وقد كنـت أعجـب لذلك؛ فلما قضى الله فيها قضاءه، علمت أن ذلك أمر من أمر الروح، فكان الإلهام فيه أنها على باب قبرها، وأنها لن ترى طفلتها، ولن تعيش لها، فعاشت أيام الحمل مع ذكراها، تضـم ثيابها إلى صدرها وتحملها على يدها، وتناغيها وتقبلها، وتأخذها من الـوهم وتردهـا إليـه؛ وكذلك نعمت المسكينة بالمسكينة!"(١)

إنه يروي لحظة الولادة ، ثم يستدعي من الذاكرة ذكريات الأم مع جنينـها، وتـداعي الذكريات هذا أمر طبيعي، يحدث في الواقع عندما يتحدث أهل المتوفى عنه، وعن صراعه مـع المرض، وعن بعض الذكريات المتعلقة به، فتأتي الأحداث على غير ترتيبها في الحدوث.

وبعد تداعي الذكريات، يعود ليصف الجنازة، ثم العودة إلى البيت الذي خلا من سيدته، واستوطنته قطعة منها، ابنتها التي وضعتها قبيل موتها، وتستمر الأحـداث في صـورة حـوار متخيل مع الطفلة المسكينة.

لقد ظهر التذبذب في النص واضحاً بين الماضي والحاضر وتخيل المستقبل الحزين، متمـثلاً في اعتماد الراوي على ذاكرته في روايته للأحداث، متوافقاً مع الجو النفسي للقصة.

عنصر المكان:

أصبحت المفاهيم حول المكان في العمل القصصي كثيرة متعددة ، ومهمـا يكـن هـذا العدد فإن المكان واحد ، وهو يشمل حيزاً من المساحة التي تقاس، ومن هنا فكل ناقد أو عـالم

(١)وحي القلم ،ج٢ ، ص: ١٠٦- ١٠٧.

مهتم بمفهوم المكان في العمل القصصي سيحاول تحديد هذا المفهوم بحسب اختصاصه [1]، فهو عنصر من عناصر البناء القصصي الذي تدور فيه أحداث تلك القصة ومتحركات الأشخاص، كما يؤدي المكان دوراً أساسياً في إظهار مضامين اجتماعية أو سياسية للقصة، وقد يجعل الكاتب المكان مقدمة للقصة وتمهيداً لها، كما أنه "مكان لفظي يختلف عن الأمكنة الخاصة بالسينما والمسرح ، أي عن الأماكن التي ندركها بالبصر والسمع، وبمعنى أدق فإن وجوده ذهني متخيل، ترسمه الكلمات المطبوعة في الكتاب، وكلما كان الرسم أكثر إبداعاً وأعظم فناً كانت صورة المكان أقرب إلى الاستيعاب الذهني، وبناء على ذلك فإنه موجود في الكلمات المطبوعة نفسها، وليس في مكان آخر، وقدرة الكلمات هي التي تحدد درجة خيالنا ومدى قربنا منه"[2].

ومهما يكن فإن القصة لابد أن ترتبط بالأمكنة على اختلاف قيمها ودورها في بنية العمل، وسواء أكانت الأمكنة في إطار أبعاد مستقيمة أم دائرية فإنه لابد أن تتسع لحركة الشخصيات ومسيرة الأحداث، وللإحاطة بالأمكنة حسب اتساعها وانفتاحها إلى أمكنة مفتوحة وأخرى مغلقة أورد ما يلي:

أولا : الأمكنة المفتوحة :

"إن الحديث عن الأمكنة المفتوحة، هو حديث عن أماكن ذات مساحات هائلة توحي بالمجهول، كالبحر، والنهر، أو توحي بالسلبية كالمدينة؛ أو هو حديث عن أماكن ذات مساحات متوسطة كالحي، حيث توحي الألفة و بالمحبة ، أو حديث عن أماكن ذات مساحات صغيرة كالسفينة والباخرة كمكان صغير، يتموج فوق أمواج البحر، وفضاء هذه الأمكنة قد

---

(١) انظر: مهدي عبيدي ،جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار – الدقل – المرفأ البعيد)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د.ط،٢٠١١م، ص:٣٤-٣٥.

(٢) خالدة حسن خضر، (المكان في رواية الشماعية للروائي، عبد الستار ناصر)، مجلة كلية الآداب، القاهرة: ع ١٠٢،د.ت، ص:١١٥.

يكشف عن الصراع الدائم بين هذه الأمكنة كعناصر فنية، وبين الإنسان الموجود فيها"[١].

مكونات الأمكنة المفتوحة:

- المدينة : مكان للاستيطان ذو كثافة كبيرة ، ولها أهمية معيَّنة تميزها عن المستوطنات الأخرى، وهي أصدق تعبير لانعكاس ثقافة الشعوب وتطور الأمم، " إذ نعدها نموذجاً للمكان المفتوح ، حيث اختلاط الأجناس البشرية على اختلاف ألوانهم ولغاتهم وثقافتهم، فهي مجتمع التحضر الذي يمتاز عن غيرة من الأماكن الأخرى المفتوحة"[٢].
- الحي: "من أكثر أسماء الأمكنة العربية التي تشير إلى معنى الحياة وحركتها الدائمة، إلى درجة أن الحي اسم يشترك فيه المكان والإنسان والمطلق في مفرده، ويشترك فيه الإنسان في مفرده وجمعه معاً "[٣].
- الشارع: " يعد من الأماكن الهامة، سواء أكان ذلك بالمدينة أم بالقرية والأرياف، فهو نقطة التقاء وتصادم عامة بين عامة الناس على اختلاف لغاتهم ، وأجناسهم وثقافتهم ، وهو حلقة الوصل بين الأماكن الأخرى، وبه تستطيع الشخصية التواصل"[٤].

ثانياً: الأمكنة المغلقة:

الحديث عنها هو حديث عن المكان الذي حددت مساحته ومكوناته، ويعتبر مكان عيش الإنسان وسكنه، ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن ، سواء بإرادته أم بإرادة الآخرين. فهو عكس الأمكنة المفتوحة، ومن بين تلك الأمكنة (البيت، القصر، الفندق، المدرسة، والمستشفى، والجامعة)، وكل مكان مغلق يمثل هذا.

---

(١) مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا ميته،ص:٩٥.

(٢) سالم الفقير، الرؤية والتشكيل في أعمال قماشة العليان الروائية، ص: ١٢٦.

(٣) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص:٥١.

(٤) سالم الفقير، الرؤية والتشكيل في أعمال قماشة العليان الروائية، ص: ١٣٥.

واستناداً إلى ما تقدم يمكن القول إن عنصر المكان، يمثل محوراً من المحاور التي تـــدور في المحيط الوجودي ، فهو " المتلازم الأهم مع فكرة الوجود، فلا وجود خارج المكان، والكـــون مكان مطلق تعجز عن حدوده المقاييس والأزمنة"[(١)].

إن تناول عنصر المكان عند الرافعي يختلف اختلافاً كبيراً عنه عند الروائيين، إذلم يكـــن الرافعي غالباً يهتم بوصف المكان اهتماماً كبيراً، وإن فعل فإن وصفه يأتي مختصـــراً، ويغلـــب عليه الوصف التعبيري ، وما يتصل به من ظلال نفسية، لا الوصف الحســـي الـــذي يتنـــاول الأشياء بالوصف الدقيق، فيذكر أحجامها وأشكالها وألوانها، لذا لم يتمكن البحث من تقســـيم عنصر المكان إلى أماكن، أوتتبُّعِ وصف الرافعي لها في قصصه، لذا ســـتقوم الباحثـــة بعـــرض النماذج التي يظهر فيها البناء المكاني.

مقالة أحلام في الشارع:

"على عتبة "البنك" نام الغلام وأخته يفترشان الرخام البارد، ويلتحفان جواً رخاميـــاً في برده وصلابته على جسميهما."[(٢)]

كانت هذه افتتاحية قصة أحلام في الشارع، وقد رسم الرافعي المشهد البارد الذي أثـــار في نفسه رعشة موجعة، فوصف عتبة البنك بأنها رخام بارد، لم يرحم الصغيرين، وأضـــاف إلى برودة الجو برودةً ، وتحالف معها ضد جسميهما الضعيف.

لم يطل وصف الرافعي للبنك في المقدمة، واهتم أكثر بالبعـــد النفســـي لهـــذا المكـــان، واسترسل في وصف حال الصغيرين، وما جاشت به نفسه نحوهما، ثم عاد مرة أخرى لوصـــف البنك، وكيف أن هذا المكان بما يحويه من أموال لم يمد هذين الطفلين سوى بـــالبرد، و إنهـــا لمفارقة عجيبة حقاً ، فقيران نائمان على عتبة بنك!

---

(١) صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر(دراسات ثقافية عربية)، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م، ص:١١.

(٢) وحي القلم ، ج١، ص: ٥٨.

وفي وصف الرافعي للبنك يقول:

"وظهر لي بناء "البنك" في ظلمة الليل من مرأى الغلامين، أسود كالحًا، كأنه سجن أقفل على شيطان يمسكه إلى الصبح، ثم يفتح له لينطلق معمَّرًا، أي: مخرِّبًا، أو هو جسم جبار كفر بالله وبالإنسانية ،ولم يؤمن إلا بنفسه ، وحظوظ نفسه ، فمسخه الله بِنَاءً، وأحاطه من هذا الظلام الأسود بمعاني آثامه وكفره."[1]

هكذا كان وصف البنك في نفس الرافعي ، وصفا تعبيرياً، لا مادياً، سوى وصف لونه الأسود، الذي يوحي بالقسوة والظلم، ولا أظن أن هذا اللون هو لون المبنى على الحقيقة، وإنما هو لون المشهد في عين الرافعي، كونه ظلام الليل، والظلم الواقع على هذين الطفلين، الظلم الاجتماعي الذي أودى بهم على عتبة البنك الرخامية الباردة، وقد ألبسه الرافعي صفة السجن الذي يمسك وراءه شيطاناً، يحبسه في الليل، ويطلقه في النهار مخرباً، إنه المال الذي تنطلق منه الشرور، أو هو جبار أناني، مسخه الله جزاء لظلمه وغروره، إنه المال، الذي يطمع فيه الناس، ويبخلون به على مثل هذين الفقيرين.

ويؤكد الرافعي على المفارقة في نوم هذين الطفلين على عتبة البنك فيقول:

"يا عجبًا! بطنان جائعان في أطمار بالية يبيتان على الطَّوَى والهم، ثم لا يكون وسادهما إلا عتبة البنك! تُرَى من الذي لعن "البنك" بهذه اللعنة الحية؟ ومن الذي وضع هذين القلبين الفارغين موضعهما ذلك ليثبت للناس أن ليس البنك خزائن حديدية يملؤها الذهب، ولكنه خزائن قلبية يملؤها الحب؟"[2]

هذا ما يراه الرافعي، أن هذه الخزائن لا بد أن تحوي الحب والرحمة بين الناس ، فهما أهم من المال.

---

(١) وحي القلم ، ج١، ص: ٥٩.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٥٩.

ويدخل الرافعي في أفكار شعرية، ويتخيل حواراً بين الصغيرين، فيرى الطفل أن يـذهب إلى السينما، ولماذا السينما ؟ كي يرى الطفل فيها أولاد الأغنياء. لم يصف الرافعـي السـينما واكتفى بتصوير أحلام الطفل وردود أخته عليه.

ثم يظهر مكان آخر وهو عربة الإسعاف، ويصفها الرافعي أيضاً من منظور نفسي، فهذه العربة " انقلبت نعشًا للرجل الهرم المحطم الذي أغمي عليه في الطريق؟ "[1]، أما الطفل فـيرى أنه " يجب أن يكون فيها أكل، ويجب أن تحمل أمثالنا من الطـرق والشـوارع إلى البيـوت والمدارس؛ وإن لم يكن للطفل أم تطعمه وتُؤويه فلتُصنع له أم."[2]

عربة الإسعاف يجب أن يكون بها طعام، احتياج أساسي لأي إنسان، حرم منه الطفلان، وكذلك حرم منه أمثالهم من أطفال الشوارع، وعن الأمـاكن الـتي ذكـرت في العبـارة : الشوارع ، البيوت، المدارس، هذه الأماكن وأصداؤها في نفس الصغير كانت أهم من وصـف الرافعي المادي لها، الشوارع هي المكان الذي تقتل فيه آدمية هؤلاء ، والبيـوت هـي الحلـم الذي يتطلعون إليه، والمدارس أيضاً من أحلامهم المشروعة التي يجب أن تتوفر لكل طفل.

يستمر الرافعي في سرد أحلام الصغير، التي أودعها أفكاره وآماله نحو ما يجب أن يسود المجتمع من تكافل ورحمة بين الناس، ولم يظهر أي وصف للأماكن مـرة أخـرى في القصـة، واكتفى الرافعي بما أورده من أوصاف تعبيرية في المقام الأول.

المقابر في قصص (وحي القبور –عروس تزف إلى قبرها – موت أم – قصة أب):

أربع قصص أودع فيها الرافعي فلسفته حول الموت والحياة، وبث فيها خـواطره تجـاه الأموات والأحياء، وكان القبر مكاناً ملهماً له، يحمل من العبرة والعظة ما يفـوق تصـور البشر، وما يغفل عنه الأحياء، تأخذهم زينة الدنيا وزخرفها، فينـأون عـن الاعتبـار بـه، والتفكر بمآلهم في جوفه.

(١) وحي القلم، ج١، ص: ٦٠.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٦٠.

أما عن وصف القبور عند الرافعي فهو أيضاً وصف تعبيري، لم يهتم فيه الرافعي بوصف تفاصيله الشكلية، أو طريقة بنائه، كما يفعل الرسام، وإنما اهتم بوصف خواطره نحو هذا المكان وساكنيه، فيقول عنه وعن الطريق إليه في (وحي القبور):

"وكذلك دأبي كلما انحدرت في هذه الطريق إلى ذلك المكان الذي تأتيه العيون بدموعها، وتمشي إليه النفوس بأحزانها، وتجيء فيه القلوب إلى بقاياها. تلك المقابر التي لا ينادى أهلها من أهليهم بالأسماء ولا بالألقاب، ولكن بهذا النداء: يا أحبابنا، يا أحزاننا!"(١)

لم يصف شكل المقابر، ولا شكل الطريق إليها، بل وصف الحالة النفسية التي يمشي بها الذاهبون إليه.

ويصفه أيضا وصفاً فلسفياً في القصة نفسها:

"وما هي هذه القبور؟ لقد رجعت عند أكثر الناس مع الموتى أبنية ميتة؛ فما قد رأوها موجودة إلا لينسوا أنها موجودة؛ ولولا ذلك من أمرهم لكان للقبر معناه الحي المتغلغل في الحياة إلى بعيد؛ فما القبر إلا بناء قائم لفكرة النهاية والانقطاع؛ وهو في الطرف الآخر رد على البيت الذي هو بناء قائم لفكرة البدء والاستمرار؛ وبين الطرفين المعبد وهو بناء لفكرة الضمير الذي يحيا في البيت وفي القبر، فهو على الحياة والموت كالقاضي بين خصمين يصلح بينهما صلحا أو يقضي."(٢)

لقد قابل بين القبر وبين البيت، وقابل بين معنيهما، وبينهما المعبد، الذي يقف حكماً بين الحياتين، في وصف فلسفي لفكرة الموت والحياة، وما بينهما.

وعلى هذا النحو يمضي في وصف، لم يكن القبر مكاناً تدور فيه القصة، ولم يقصد الرافعي وصفه كمكان، بل إن القبر يحتوى على القصص كلها، بما تحتويه من عبر، فالقبر (كلمة الصدق– وكلمة الأرض– القبر فم ينادي : أسرعوا) والقبر ينادي:

---

(١) وحي القلم، ج٢، ص: ٩٤.

(٢) وحي القلم، ج ٢، ص: ٩٥.

"أصلحوا عيوبكم، وعليكم وقت لإصلاحها؛ فإنها إن جاءت إلى هنا كما هي، بقيت كما هي إلى الأبد، وتركها الوقت وهرب"[1]

وفي القبر معنى إلغاء الزمان، ومعنى الانقطاع، المقابر تكون خارج المدينة، خارج العمران، والطريق إليها هو طريق الحياة التي تمضي إلى النهاية، هكذا أوحى وصف الرافعي للطريق إلى المقابر في (عروس تزف إلى قبرها):

"واخترقنا المدينة وأنا أنظر وأتقصى، فلم أر هذا الإعلان مرة أخرى! واخترقنا المدينة كلها، فلما انقطع العمران وأشرفنا على المقبرة، إذا آخر حائط عليه الإعلان: "مبروك"."[2]

وتراب الطريق، تراب وأشعة كما وصفه في (موت أم) :

"رجعت من الجنازة بعد أن غبرت قدمي ساعة في الطريق التي ترابها تراب وأشعة"[3]

ويكمل وصف الطريق إلى المقبرة، مع ربطه بالبيت والزمن، فكل شيء مختلف، المكان والزمان والجغرافيا:

"ومشيت من البيت الذي ألبسته الميتة معنى القبر، إلى القبر الذي ألبس الميتة معنى البيت وأنا منذ مشيت في جنازة أمي "رحمها الله" لا أسير في هذه الطريق مع الأحياء، ولكن مع الموتى، فأتبع من الميت صديقاً ليس رجلاً ولا امرأة، لأنه من غير هذه الدنيا؛ وأمشي في ساعة ليست ستين دقيقة، لأنها خرجت من الزمن؛ ولا أرى الطريق من طرق الحياة، لأنني في صحبة ميت؛ وتصبح للأرض في رأيي جغرافية أخرى عمي الناس عنها لشدة وضوحها، كالألوهية خفيت من شدة ما ظهرت."[4]

---

(١) وحي القلم، ج ٢، ص: ٩٦.

(٢) وحي القلم، ج٢، ص: ١٠٠.

(٣) وحي القلم، ج٢، ص: ١٠١.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة عينها.

والمقبرة في وصف آخر بحر ترابي عظيم يغطي الأرض:

"يقولون: إن ثلاثة أرباع الأرض يغمرها البحر، أما أنا فأرى في تلك الساعة أن ثلاثة أرباع الأرض لا يغمرها البحر الذي وصفوا، ولكن خضم آخر زخار مضطرب، هو ذلك البحر الترابي العظيم المسمى "المقبرة"."(١)

وفي هذا الوصف نجد الرافعي لم يصف المكان لينقل للقارئ مجرد صورة يتخيلها في ذهنه، ولكنها أيضا صورة مادية تعبيرية تتصل بما يختلج في نفسه تجاه المقبرة، اتخذها وسيلة لبث أفكاره، ونقل فلسفته عن الموت والحياة.

وكان قبر الزوجة الحبيبة في نظر الزوج المكلوم في (قصة أب):

"ولما رأيت قبرها ابتدرت عيناي تنظران بالدموع لا بالنظر، ورأيت التراب كأنه غيوم ملونة بألوان السحب الداكنة تتهيأ في سمائها تحت الظلام لتخفي كوكباً من الكواكب؛ وظهر لي القبر كأنه فم الأرض يخاطب الإنسان بحزم صارم، يخاطب الفقير والغني، والضعيف والقوي، والملوك والصعاليك: "أن كل قوة تنزع هنا"."(٢)

التراب غيوم ملونة ستخفي كوكباً، والقبر فم يخاطب الإنسان بتحد وحزم، كلها صور تعبيرية، تنقل حالة نفسية، وتنقل فكرة فلسفية، ولا تقدم وصفاً تفصيلياً لأبعاد المكان وهيئته، فلا يكوِّن هذا الوصف صورة مادية للمكان يمكن للقارئ أن يتخيل وجوده، وإنما ينقل إليه صورة ذهنية فكرية، تجعله يتهيأ للفكرة، ويستعد لتقبل فلسفة الرافعي.

وبعد، فقد رأينا كيف كان الرافعي لا يهتم بوصف المكان سوى بما يخدم فكرته، وما يتصل بخلجات نفسه، ولم يكن يهتم بنقل تفاصيل الصورة نقلاً دقيقاً سوى في ما اتصل بحالته النفسية الفرحة عندما وصف عرش العروسين في زفاف ابنته، فاهتمام الرافعي الأول

---

(١) وحي القلم، ج٢، ص :١٠١- ١٠٢.

(٢) وحي القلم، ج٢، ص: ١٠٧.

في قصصه كان ينصب على الشخصية، والفكرة، فيما يريد أن يتصـــوره القـــارئ في ذهنـــه، ويتمثله في وجدانه.

د/ السرد:

إن السرد أحد أهم العناصر القصصية التي حازت على اهتمام الكثيرين من الباحثين منذ القدم، فهو مرتبط بتاريخ وجود الإنسان عنصراً من عناصر الخطاب، سواء أكان مكتوبـــاً أم شفوياً، ويستعين به الأشخاص في التعبير عن أنفسهم، وترجع أهميته – بالإضافة إلى ذلك– إلى أنه المسؤول عن تنظيم الشخصيات ،والأحداث، والأزمنة ،والأمكنة، و نعُدُّه موازياً للـــنص، بل إنه من أقوى المؤثرات المنشئة للدلالة فيه، ومن ثم فإن دراســـته تكشـــف الأدوات الـــتي يستخدمها القاص في تحميل النص بالمضامين والدلالات.

ويعرف سعيد يقطين، السرد أنه: " فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابـــات، سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد، وحيثما كان "[(١)]. معنى هـــذا أنـــه يحتوي على مختلف الأنواع الأدبية من قصة ، ورواية ، ومسرحية ، وشعر وغيرها من الأنواع الأدبية الظاهرة، ولا يقتصر على نوع دون غيره باعتباره نمطاً من أنماط الخطاب. إلا أنه يحتاج كاتباً مبدعاً في بنائه السردي ، ويعبر عنه تعبيراً إما حقيقياً أو خياليًا، فهو " المصـــطلح الـــذي يشتمل على قص حدثٍ أو أحداث أو أخبار ،سواء أكان ذلك من صـــميم الحقيقـــة أم مـــن ابتكار الخيال"[(٢)].

فهو مفهوم أدبي متصل بالفن النثري، يعتبر الثمرة التي نتجت عن عناية الكاتب المبـــدع لفكرته، هذا نتاج البذرة القيمة لدى كل كاتب حقيقي مبدع، حيث إنه يعمل علـــى "نقـــل

---

(١) سعيد يقطين، الكلام والخبر(مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بـــيروت،ط١، ١٩٩٧م، ص:١٩.

(٢) مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بـــيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص: ١٩٨.

الحادثة من صورها الواقعية إلى صورة لغوية"[1].

نظرياً، يمكن القول إن عنصر السرد يتحقق كيانه في القصة من خلال العلاقة بين الكاتب والمتلقي، ويكمن ذلك في مدى استمرارية الكاتب المبدع في تحقيق ما يسعى إليه.

والقصة بدورها ما هي " إلا سرد لمجموعة من الأحداث، ورصد لشخصيات ولعلاقات معينة، تحكمها مجموعة من الروابط السردية، التي تكون عالم القصة، لذلك لا يمكن الولوج لهذا العالم، إلا انطلاقاً من الرموز التي يشكلها السرد، وهكذا يتحول مفهوم السرد، من مجرد عرض للأحداث، إلى نظام من التواصل، وصياغة جديدة للواقع الذي يتكلم عنه، وينطلق منه"[2].

وهنالك ثلاثة طرق للسرد القصصي:

١- طريقة يكون فيها الكاتب كاتباً راوياً: ويسمى هذا النوع من السرد الطريقة المباشرة ، وهو الذي يكون فيها الكاتب مؤرخاً يسرد من الخارج ، فيوظف الكاتب راوياً يقوم برواية القصة بلغة الغائب، ويعتبر عبد الملك مرتاض هذا الضمير " سيد الضمائر السردية الثلاثة، وأكثرها تداولاً بين السُراد ، وأيسرها استقبالاً لدى المتلقين، وأدناها إلى الفهم لدى القراء"[3].

٢- طريقة يكون فيها الكاتب كاتباً شاهداً: ويسمى هذا النوع بالسرد الذاتي ، وهو الذي يكون فيه الراوي ضمن الأحداث ، عليماً بها ، متلبساً شخص أحد الأبطال، فهو شاهد على وقوع الحدث ، لذا نجده يتكلم بضمير المتكلم ، الذي يأتي ثانياً في التصنيف بعد ضمير الغائب أهمية.

(١) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص:١٨٧.

(٢) انظر:حسين خمري، سيميائية الخطاب الروائي، مجلة: تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ع٣، ١٩٩٤م، ص:١٧٤ .

(٣) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص: ١٥٣.

وضمير المتكلم يأتي في " الخطاب السردي شكلاً دالاً عليه ذوبان السارد في المسرود، وذوبان الزمن في الزمن، وذوبان الشخصية في الشخصية، ثم على ذوبان الحدث في الحدث، ليفتدي وحدة سردية متلاحمة تجسد في طياها كل المكونات السردية بمعزل عن أي فرق يبعد هذا عن هذا"[1].

٣- طريقة يكون فيها الكاتب كاتباً متدخلاً ، أي يبدي رأيه حول أي موضوع بصورة بارزة.

إننا، إذن أمام عنصر يسعى كاتبه ومبدعه إلى جعله عنصراً منتمياً إلى بناء القصة، فهو قائم على قص الأحداث بلسان الراوي ومن وجهة نظره. ويعد أحد العناصر الفنية الرئيسة للفن القصصي، بل يعد عنصرا مركزياً من عناصره. وهذا العنصر نجده سائداً – وبشكل ملحوظ – في قصص الرافعي الأدبية، إذ كان يعبر عنها تعبيراً صادقاً وحقيقياً في مجرى الحياة التي عاش فيها، ولا يتكئ الرافعي على التعبير الحقيقي فقط ، وإنما رمى بسهم الخيال في قصصه التي تهدف دائماً إلى الوعظ والتنويه.

وتقدم الباحثة في ما يلي نماذج لأنماط السرد في قصص الرافعي، إذ توفرت الأنماط الثلاثة في أسلوبه ، ومن هذه النماذج:

مقالة البك والباشا:

تعد القصص التي كتبها الرافعي حول الباشا مروية على لسان صاحب سر الباشا من هذا النوع من القصص التقليدية، التي يستخدم فيها السارد كلمات مثل (حدثني- أخبرني- قال ..) . وقصة البك والباشا أحدى هذه القصص التي اتخذها البحث نموذجاً لعرض هذا الشكل أو النمط السردي عند الرافعي، "ولعل هذا الشكل أن يجسد أعرق الأدوات السردية وأشهرها بين السراد"[2].

---

(١) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص: ١٦١.

(٢) المرجع نفسه، ص: ١٤٩.

ويبدأ الرافعي قصته بعبارة: "وحدثني صاحب سر"م" باشا قال..."[1] وهـذه العبـارة أكسبت ما يسرده الرافعي نوعاً من التوثيق، إذ أن هذه الصيغة السردية توهم القـارئ أن مـا يقال له ذو أصل تاريخي، وتجعله يعتقد في حقيقة ما يعرضه السارد، ويحـرص الرافعـي علـى تكرار كلمة (قال صاحب السر) ليتتبع القارئ مسار الحكاية بسـهولة، ولكـن وإن كـان الرافعي قد استخدم هذه الشخصية التي أمدته بالحكاية وحدثته بها، إلا أن الأفكار والعبـارات التي دارت على لسانها بالطبع ما هي إلا أفكار الرافعي ورؤاه حول موضوع القصة؛ حيث إن هذا الراوي ما هو إلا كائن ورقي أبدعه المؤلف، و"عبارة (قال الراوي) لا تمثل في الحقيقة إلا "أنا" السردية، لا النفسية، فالذي أبدع الحكاية هو الذي أبدع معها عبارة (قال الراوي)"[2].

غير أنا نلمس في الخطاب السردي للقصة تبادلاً بين الضمائر الثلاثة (الغائب– المتكلم– المخاطب)؛ حيث يستخدم الرافعي عبارات (حدثني – قال)، ويستخدم راويه ضمير الغائـب في سرد ما يرويه عن الباشا وزائره، ويستخدم ضمير المتكلم؛ حيث إنـه أحـد شخصـيات القصة، فيقول: (قرأت – كنت أعرف– استأذنت له– انصرفت عنهما– رأيـت) بـل لقـد استخدم الضمير (أنا) صريحا في آخر القصة، كما يستخدم الراوي ضمير المـتكلم في توجيـه خطابه للمؤلف فيقول: (ألا ترى)، وهو يتوجه إلى القارئ أيضاً بعبارته، ويتوجـه إلى المجتمـع وإلى الشعب، منبهاً إياهم إلى عدم الانخداع بالمظاهر والألقاب الفارغة.

لقد أفاد الرافعي من هذا النمط السردي التقليدي، واستخدمه ببراعة ودقـة في سـرد قصته، حيث غاب المؤلف عن النص، واكتفى بدور السامع لما يحكيه الراوي، والتزم الحياديـة، ولم يبد رأياً، ولم يتدخل فيما يقال، فأضفى على نصه صفة الواقعية، وأوصل فكرته إلى القارئ مجردة في صورة رواية عن شخص عايش الحدث، ونقله إلينا.

---

(١) وحي القلم، ج٢، ص: ١٨٢.

(٢) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص: ١٤٩.

مقالة عرش الورد:

تندرج هذه القصة تحت النمط الثاني من السرد، وهو السرد الذاتي ، فـالرافعي يصـف فيها زفاف ابنته وهيبة، ويظهر ضمير المتكلم في سرده للأحداث، وعلى عكس القصة السابقة التي غاب عنها مؤلفها، نجد الرافعي هنا ممتزجاً بالنص، يرويه من مرآة ذاته، ومـن معايشـته للحدث السعيد.

يبدأ الرافعي قصته بالفعل (كان) ويبدأ بسرد الحدث سرداً تعبيرياً، واصفاً ذلك المشـهد السعيد، ويظهر السرد التعبيري في عبـارات مثـل: (خـرج الحلـم ....، ورأيـت كأنمـا سحرت..... وعروسها.... ، وأتى العروسان إلى عرش الـورد ....)[1]، وكلـها عبـارات تستخدم الفعل الماضي وضمير الغائب، كطريقة تقليدية لسرد الحكاية.

وفي ثنايا الحكاية يظهر ضمير المتكلم في: (ورأيت كأنما سُحرت.... ورأيت كأنما سحر الربيع....)، وفي عبارة كاملة يستخدمه الرافعي في وصف وقع هذا الحدث على نفسه:

" وعرش الورد كان جديداً عند نفسي على نفسي، وفي عاطفتي على عـاطفتي، ومـن أيامي على أيامي؛ نزل صباح يومه في قلبي بروح الشمس، وجاء مساء ليلتـه لقلـبي بـروح القمر؛ وكنت عنده كالسماء أتلألأ بأفكاري كما تتلألأ بنجومها؛ وقد جعلتني أمتد بسروري في هذه الطبيعة كلها، إذ قدرت على أن أعيش يومًا في نفسي؛ ورأيت وأنا في نفسي أن الفرح هو سر الطبيعة كلها"[2]

والقصة على بساطتها حفلت بأساليب السرد التعبيري الذي تميز به الرافعي في وصـف الأحداث وصفاً دقيقاً.

---

(١) انظر: وحي القلم، ج١، ص: ٣٠.

(٢) وحي القلم، ج١، ص: ٣٠-٣١.

مقالة أحلام في الشارع:

هذه القصة أكثر النماذج التي تمثل النمط الثالث بقوة؛ حيث يظهر فيها الكاتب متدخلاً في أحداثها، حيث يقول:

" وقفت أشهد الطفلين وأنا مستيقن أن حولهما ملائكة تصعد وملائكة تنزل! وقلت: هذا موضع من مواضع الرحمة، فإن الله مع المنكسرة قلوبهم، ولعلي أن أتعرض لنفحة من نفحاتها، ولعل ملكاً كريماً يقول: وهذا بائس آخر، فيرفني بجناحه رفة ما أحوج نفسي إليها، تجد بها في الأرض لمسة من ذلك النور المتلألئ فوق الشمس والقمر."(١)

بل إنه يذهب إلى أبعد من هذا ويصرح بأن ما جاء في القصة من وحي خياله الشعري، حيث اتخذ الراوي من أحداث القصة الحقيقية نواة لعرض رؤيته الخاصة تجاه موضوعها وأحداثها، حين يقول:

" وقفتُ أرى الطفلين رؤية فكر ورؤية شعر معاً، فإذا الفكر والشعر يمتدان بيني وبين أحلامهما، ودخلت في نفسين مَضَّهما الهم واشتد عليهما الفقر، وما من شيء في الحياة إلا كادهما وعاسرهما؛ ونمت نومتي الشعرية."(٢) وهي حيلة سردية استخدمها الرافعي ليضفي على قصته بعداً فلسفياً، أنتجته نومته الشعرية كما وصفها هو.

وفي غير هذين الموضوعين يظهر التعبير السردي التقليدي في بقية القصة، من بدايتها (نام الغلام وأخته.. الطفل متكبكب في ثوبه.. نائمة في صورة ميتة.. انسكب ضوء القمر على وجهها... كان رأس الطفل إلى صدر أخته... وكان الشرطي الذي يقوم على هذا الشارع....)

وبعد هذا العرض لتلك النماذج المتفرقة، نجد أن عنصر السرد بأنماطه المختلفة قد تحقق في قصص الرافعي، ليكون دليلاً آخر على تداخل الأنواع الأدبية في مقالات الرافعي.

---

(١) وحي القلم، ج١، ص: ٥٩.

(٢) وحي القلم، ج١، ص: ٦٠.

٥/ عنصر الحوار

الحوار أحد عناصر البناء القصصي، وهو نمط من أنماط التعبير الإنساني القائم بين شخصيتين أو أكثر، ويتسم الحوار القصصي بالموضوعية والإيجاز، ويمثل دوراً أساسياً في توضيح الفكرة ومغزاها، ويؤكد فاتح عبد السلام هذا القول بقوله إن الحوار " يتسم بأنه محرك حي للأحداث، ولا سيما في القصص الحوارية، وهو مصور للشخصيات، وبذلك يكون مودياً إلى الهدف، ومظهراً للمغزى"(١).

ويعرف الحوار في الأدب بأنه " تبادل الحديث بين الشخصيات في قصة أو مسرحية"(٢)..

وللحوار أهمية كبيرة في البناء السردي للقصة حيث" تقع عليه مسؤولية نقل الحدث من نقطة لأخرى في داخل النص القصصي"(٣). وتعتبر لغة الحوار في النص القصصي حائطاً يستند إليها النص، وينطق عبرها شخوص تروى أحداثاً وانفعالات تاريخية.

وللحوار أهمية بنائية في القصة؛ حيث إنه" حديث فني للشخصية المبتكرة أصلاً داخل القصة "(٤).

أنواع الحوار القصصي:

يتمثل الحوار داخل إطار بناء القصة في نمطين هما:

أولاً: الحوار الخارجي ، و هو ما يعرف بالحوار المتعدد (*Dialoge*)، إذ يتميز هذا الحوار بنمطين أساسين في البناء القصصي وهما:

---

(١) فاتح عبد السلام ، الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩م، ص: ١٨.

(٢) مجدي وهبة و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص: ١٥٤.

(٣) فاتح عبد السلام، الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية)، ص: ٢١.

(٤) المرجع نفسه، ص: ٣٢.

١- الحوار المباشر (التناوبي).

وهو الحوار " الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة . وأطلق عليه تسمية الحوار التناوبي، وذلك أن التناوب السمة الأحداثية الظاهرة عليه"(١).

٢- الحوار غير المباشر (السردي).

هو ذلك التواصل بين السارد في القصة وبين القارئ ، دون وسيط المؤلف أو شخصيات القصة ، فالحوار السردي " ينقل عن الماضي أقوالاً وأحداثاً وحركات لشخصيات أدت أفعالاً، يرى الكاتب من الأهمية نقلها إلى سياق الحاضر، محافظاً على هيكلة الفكرة والتصوير، متصرفاً بهيكلة البناء القولي من حيث زمنه وإشارته التخاطبية"(٢).

ثانياً : الحوار الداخلي:

يشكل الحوار الفردي (*Monologe*)، واحداً من أبرز أنماط أو صيغ الحوار القصصي، إذ نعتبره" الصيغة التنفيذية الشاملة لقصة تيار الوعي، ذلك أن الكاتب يسعى إلى إقامة حوار مستمر فيّاض ينبع من ذهن الشخصية عبر وسائل مختلفة أهمها المونولوج والارتجاع الفني والتخيل والمناجاة النفسية"(٣).

في ضوء ما تقدم، يتضح أن الحوار يضفي على بناء القصة لمسات حية متحركة تجعلها تبدو أكثر واقعية في نظر المتأمل والقارئ. إضافة إلى أنه " يمثل ثالث الأساليب القصصية، إلى جانب السرد المعنى بالأعمال، والوصف المتمثل في تقديم الهيئات والمشاهد"(٤)،

---

(١) فاتح عبد السلام، الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية)،ص: ٤١ .

(٢) المرجع نفسه، ص: ٩١.

(٣) المرجع نفسه، ص: ١٠٩.

(٤) أحمد العدواني، بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة، ص: ٢٩٩.

معنى هذا أن الحوار في السرد مرتبط بوجهة نظر السارد في القصة، فهو يشترك مع السرد في تشكيل نصها، إلا أن كلاً منهما يؤدي وظيفته القائم عليها " فالحوار يساعد على كسر رتابة السرد التي يقوم بها الراوي المضطلع بدور السرد والتبئير، وبالتالي يسهم الحوار في تنويع وجهات النظر"(١).

ولقد ظهرعنصر الحوار بنوعيه في قصص الرافعي ، وكان وفيراً نوعاً ما، فهو بهذه الوفرة يعمل على إضاءة النص، ويساعد على تقديم جزئيات الأحداث، وسيتضح هذا من النماذج التي سيعرضها البحث.

مقالة شيطان وشيطانة:

هذه القصة من أكثر النماذج دلالة على استخدام الرافعي للنمط الأول من الحوار الخارجي، وهو الحوار المباشر بين شخصين أو أكثر؛ حيث بنى الرافعي قصته على حوار بين شيطان وشيطانة، فلم يرد الرافعي أن يبث أفكاره بطريقة خطابية يقدم فيها نصائحه حول موضوع مقاله، وهو الاختلاط في الجامعة، ولكنه عمد إلى إقامة هذا الحوار بين شخصيتي القصة، وهما شيطانان وكلا بأمر طلاب الجامعة يسوقونهم إلى طرق الغواية والضلال، وترك تبادل الحديث بينهما يفعل فعلته في إثارة ذهن القارئ، والتنبه لما يقولانه وما يرميان إليه.

والحقيقة أن الرافعي ضمن الحوار هنا كل ما جمعه حول الموضوع، وما قرأه في الجرائد، وما الشيطان والشيطانة إلا فلان وفلانة اللذان كانا يكتبان في أمر الاختلاط بما لا يراه الرافعي لائقاً، يقول:

" وقرأت كل ما نشرته الصحف، واستقصيت وبالغت، ونظرت في الألفاظ ومعانيها ومعاني معانيها؛ وكنت قبل ذلك أتتبع باب "فلان وفلانة" في المجلات الأسبوعية التي تكتب عن حوادث الاختلاط في الجامعة وتسمى الأسماء وتصف الأوصاف وتذكر النوادر؛ فملأ كل

(١) المرجع نفسة ،ص: ٣٠١.

ذلك صدري واجتمع الكلام يترجم نفسه إلي في رؤيا رأيتها وها أنذا أقصها"[1]

فأخذ يناقش تلك الأفكار ويفندها من خلال هذا الحوار الذي يتسم بالطول، والتهكم على تلك الأفكار التي تبثها الصحف في هذا الشأن، ويؤكد على فسادها، وهو يورد بعضها من خلال الحوار بحيلة لطيفة؛ حيث إن طبيعة الشيطانين تساعدهما على التلصص على الناس من حولهما، فنجدهما يستمعان إلى الحديث بينهم وينقلانه:

" اسمع – ويحك – هذا الفتى الذي يقرأ.. فألقى الشيطان سمعه فإذا طالب يقرأ على جماعة كلامًا في صحيفة لإحدى خريجات الجامعة تقول فيه: "ولهذا أصرح أن تجربة اشتراك الجنسين في الجامعة نجحت إلى أبعد غاية، ولم يحدث خلالها قط ما يدعو إلى قلق القلقين والمناداة بالفصل؛ بل بالعكس حدث ما يدعو إلى تشجيع الأخذ بالتجربة أكثر مما هي عليه اليوم".

فقهقه الشيطان وقال: "قلق القلقين".. ما رأيت كلامًا أغلظ ولا أجفى من هذا؛ إنها لو دافعت عن الشيطان بهذه القافات لخسر القضية .. "[2]

وهكذا يستخدم الرافعي تلك الحيلة في إدارة الحوار بينهما، حيث تحث الشيطانة الشيطان على الاستماع لما يقرأه الطلاب، وهو يفعل ذلك أيضاً، وفي كل مرة يجري الرافعي الحوار بينهما مضمناً تفنيده لهذا الرأي فيورد :

" ولكن اسمعي .. اسمعي..

فأصاخت الشيطانة؛ فإذا طالب من الأزهر يقرأ لطالب من كلية الحقوق في صحيفة من دفاع أحد خريجي الجامعة!

---

(١) وحي القلم، ج٣، ص: ١١٨.

(٢)وحي القلم، ج٣، ص: ١١٩.

"وما بال إخواننا الأزهريين يسخطون على الجامعة واختلاط الجنسين فيهـــا، وفي مصـــر نواحٍ أخرى هي أحق بحربهم وأولى باهتمامهم؟ لعلهم قد نسوا حالنا في الصيف على شـــواطئ البحر، والناس يمكثون هناك شهورًا عرايا أو كالعرايا".

فقالت الشيطانة: ما له ولهذا؟ لقد أخزى نفسه وأخزى الجامعة، وهل صنع شيئًا إلا أنـــه يقول للأزهريين: إن أهون الفساد من هذا الاختلاط في الجامعة، وأكثره في شـــواطئ البحـــر؛ فما بالكم تدعون أشده وتأخذون على أهونه؟

قال الشيطان: ويحه! وهل يأخذون على أهونه في الجامعة؛ إلا لأنه في الجامعة لا في مكان آخر؟ ولكن اسمعي، ما هذا ... ؟ "[١]

وقد بدا أن الحوار لم يكن مقنعاً في مواضع كثيرة؛ إذ إن الرافعي أجـــرى علـــى لســـان الشيطانين كلاماً لا يصدر عن شياطين، كما يظهر في الاقتباس السابق، بل إنه يصل إلى حـــد أن يدلل أحدهما على كلامه بآية قرآنية، ويظهر ذلك في:

" قالت الشيطانة: هذا هذا، فهل هي إلا ألوان أفكار تحت ألوان ثياب؟ وهـــل يظهـــر سلطان الطبيعة في المرأة بحثاً عن رعيته إلا في ألوان جميلة هي أسئلة للعيون؟ لقد مثل سرب من الطالبات في هذه الجامعة فصلًا في بعض الحفلات سموه "عرض الأزياء" والفتاة تعرض الثـــوب، والثوب يعرض الجسم، والجسم والثوب معاً يعرضان الفتاة! وعرض الأزياء في الجامعة هو أمر من الجامعة بإهمال هذه الآية: ﴿ وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ ﴾ "[٢]

كما أن طول الحوار من طرف أحد المتحاورين، في محاولة الرافعي إقحام أكبر قدر مـــن الآراء والأفكار، أدى إلى سأم القارئ، ولم ينف النزعة الخطابية التي أراد الرافعي أن يذيبـــها في هذا الشكل الحواري، ولنقرأ مثلا كلام الشيطانة في الجزء الأخير:

(١) وحي القلم، ج٣، ص: ١٢١.

(٢) المصدر نفسه، والصفحة عينها.

" فقالت الشيطانة: هذا كلام رحمه الله.. لقد كان ذلك سائغًا لو أن الشبان يتعلمون في الجامعة ليحملوا معهم الحق كما يحملون معهم العلم؛ وكيف لهم بهذا ومعاني الدين قد أصبحت منهم كأسماء البلاد البعيدة في كتاب الجغرافيا: لا هم رأوها ولا هم حققوها؟ إنهم يريدون تعليم الدين هنا. فيقول لهم رؤساؤهم: ألم تعرفوا الصلاة وأنها الصلاة، والصيام وأنه الصيام، والزكاة وأنها الزكاة، والحج وأنه الحج؟ وهذا كلام يشبه درس مواقع البلاد على الخريطة، فباريس كلمة، ولندن كلمة، لا غير؛ أما الحقيقة العظيمة الهائلة فشيء غير هذا الكلام الجغرافي التعليمي؛ إذ ما هي كل فروض الدين إلا أعمال دقيقة ثابتة يجب فرضها على الجميع لتحقيق النفسية الواحدة في الجميع، وهي سر القوة والعظمة والنجاح؛ فتعليم الدين في الجامعة هو إقناع النفس بجعل فروضه من قوانينها الثابتة، لا بأداء هذه الفروض فقط، أي باعتباره علم فلسفة الروح العملية للأمة، ثم يجعل المدرسين أول العاملين به؛ ليتحقق معنى الإقناع، فلا ينقلب الدرس هزءاً وسخرية؛ وبذلك يخرج الشاب من الجامعة وفي روحه قوة ثابتة تعمل به العمل الصالح، وتوجهه إلى الخير، وتحفظه بين أهواء الحياة وشدائدها، وتجعله دائمًا يشعر أنه في موضعه السامي من الإنسانية وإن كان في أقل مراتب المال والجاه، ومن ثم يرجع الشبان في الأمة آلات قوة منظمة عاملة، وأيسر ما تعمله هذه الآلات، إزالة المنكرات، وصنع الشعب صنعة جديدة للسلم والحرب.. "[(١)]

وعلى أية حال، فإن هذه كانت صورة من صور الحوار عنصراً من عناصر بناء القصة في هذا المقال، يعد من النمط الأول في أنماط الحوار،ولننتقل إلى نموذج آخر مختلف.

مقالة الطفولتان:

وعلى العكس من القصة السابقة، أتى الحوار في هذه القصة مختلفاً، فأجرى الرافعي على لسان الأطفال في الشارع الحوار باللغة الفصحى، مستخدماً مستوى آخر من مستويات

---

(١) وحي القلم، ج٣، ص: ١٢٢.

الحوارالفصيح، يجعله أقرب إلى العامية، فنجد الحوار كالتالي:

" تقدم فأدغم في الجماعة وقال لهم: أنا ابن المدير. فنظروا إليه جميعًا، ثم نظر بعضهم إلى بعض، وسَفَرت أفكارهم الصغيرة بين أعينهم، وقال منهم قائل: إن حذاءه وثيابه وطربوشه كلها تقول: إن أباه المدير.

فقال آخر: ووجهه يقول: إن أمه امرأة المدير.

فقال الثالث: ليست كأمك يا بعْطيطي ولا كأم جُعْلُص!

قال الرابع: يا ويلك لو سمع جعلص، فإن لكماته حينئذ لا تترك أمك تعرف وجهك من القفا!

قال الخامس: ومن جعلص هذا؟ فليأت لأريكم كيف أصارعه، فأجتذبه فأعصره بين يدي، فأعتقل رجله برجلي، فأدفعه، فيتخاذل، فأعرُكه، فيخر على وجهه؛ فأسمّره في الأرض بمسمار!

فقال السادس: ها ها! إنك تصف بأدق الوصف ما يفعله جعلص لو تناولك في يده!

فصاح السابع: ويلكم! ها هو ذا، جعلص، جعلص، جعلص! "(١)

فلقد اختار الرافعي من أسماء العامة اسماً غريباً (جعلص)، وكذلك نَشْتَمُّ العامية في عبارات مثل (لا تترك أمك تعرف وجهك من القفا!- فأسمّره في الأرض بمسمار!).

ويدور بين الأطفال وابن المدير حوار آخر غير مباشر، يسرده السارد على هذا النحو:

" يا ما أعجب إدراك الطفولة وإلهامها! فقد اجتمعت نفوسهم على رأي واحد، فتحولوا جميعًا إلى سفاهة واحدة أحاطت بابن المدير، فخاطره أحدهم في اللعب فقمره، فأبى إلا أن يعلو ظهره ويركبه؛ وأبى عليه ابن المدير ودافعه، يرى ذلك ثَلْمًا في شرفه ونسبه وسطوة أبيه؛ فلم يكد يعتل بهذه العلة ويذكر أباه ليعرفهم آباءهم، حتى هاجت كبرياؤهم، وثارت دفائنهم،

---

(١) وحي القلم، ج١، ص: ٥٥.

ورقصت شياطين رءوسهم؛ وبذلك وضع الغبي حقد الفقر بإزاء سخرية الغنى؛ فـألقى بينـهم مسألة المسائل الكبرى في هذا العالم وطرحها للحل!

وتنفّشوا للصولة عليه، فسخر منه أحدهم، ثم هزأ به الآخر، وأخرج الثالـث لسـانه؛ وصدمه الرابع بمنكبه، وأفحش عليه الخامس؛ ولكزه السـادس؛ وحثـا السـابع في وجهـه التراب!"[1]

ويظهر الحوار ذلك الاختلاف الطبقي بين هؤلاء الأطفال وبين هذا الفتى، وكذلك يبرز مكنونات أنفسهم، وبواعث أفعالهم.

ظهر بعد ذلك حوار آخر بين الفتى ابن المدير وبين (جعلص)، أظهر هذا الفرق الطبقي بين عصمت وهؤلاء الأولاد، في نغمة فلسفية، أودعها الرافعي فكرته:

" قال جعلص: ما اسمك؟

قال: أنا ابن المدير!

قال جعلص: لا تبك يابن المدير. تعلم أن تكون جلدًا، فإن الضرب ليس بذُل ولا عار، ولكن الدموع هي تجعله ذلًّا وعارًا؛ إن الدموع لتجعل الرجل أنثى. نحن يابن المـدير نعـيش طول حياتنا إما في ضرب الفقر أو ضرب الناس، هذا من هذا؛ ولكنك غني يابن المدير، فأنـت كالرغيف "الفينو" ضخم منتفخ، ولكنه ينكسر بلمسة، وحشوه مثل القطن!

ماذا تتعلم في المدرسة يابن المدير إذا لم تعلمك المدرسة أن تكون رجلًا يأكل مـن يريـد أكله؛ وماذا تعرف إذا لم تكن تعرف كيف تصبر على الشر يوم الشر، وكيف تصبر للخير يوم الخير، فتكون دائمًا على الحالتين في خير؟

قال عصمت: آه لو كان معي العسكري!

قال جعلص: ويحك؛ لو ضربوا عنزًا لما قالت: آه لو كان معي العسكري!

---

(١) وحي القلم، ج١، ص: ٥٦ .

قال عصمت: فمن أين لك هذه القوة؟

قال جعلص: من أني أعتمل بيدي، فأنا أشتد ، وإذا جعت أكلت طعامي؛ أما أنت فتسترخي، فإذا جعت أكلك طعامك؛ ثم من أني ليس لي عسكري!

قال عصمت: بل القوة من أنك لست مثلنا في المدرسة؟

قال جعلص: نعم، فأنت يابن المدرسة كأنك طفل من ورق وكراسات لا من لحم، وكأن عظامك من طباشير! أنت يابن المدرسة هو أنت الذي سيكون بعد عشرين سنة، ولا يعلم إلا الله كيف يكون، وأما أنا ابن الحياة، فأنا من الآن، وعلي أن أكون "أنا" من الآن! أنت..."[1]

وبعد فكانت هذه أنماط الحوار في قصص الرافعي، تفاوتت وتنوعت، منها ما أفاد قصته، ونقل أفكاره، ومنها ما زحزح قصته عن طريق الإقناع والإمتاع، نظرا لطول الحوار أو عدم منطقيته، وبقي الآن أن نستعرض العنصر الآخير من عناصر البناء القصصي، وهو عنصر الفكرة.

و/ الفكرة:

تعتبر الفكرة عنصراً من عناصر القصة، والفكرة ترتبط بالموضوع ارتباطاً شديداً فهما متلازمان كتلازم الأدب و النقد ، وتلازم النقد و الناقد، إذ يختار الكاتب أفكاره من تجاربه التي عاشها في عصره، أو من شخصيات عرفها ، وكانت تمثل في نظره تجارب ومواقف إما أن يحتذى بها أو يحذر منها.

فالموضوع ينهض بدور كبير في جذب القارئ وإثارة اهتمامه لقراءة قصة ما؛ لذا يجب أن يكون الموضوع قائماً على التركيز والإيجاز، إضافة إلى الشمولية، بحيث يشير إلى القضية التي يناقشها أو يعالجها الكاتب، ومن خلال موضوع القصة يرغب الكاتب في نقل فكرة ما،

---

(١)وحي القلم، ج١، ص: ٥٧.

هي خلاصة القصة، والغرض من تأليفها، وقد يعجب القارئ بالقصة، ويستمتع بها، ولكنه ربما يتفق أو يختلف مع الفكرة التي أراد الكاتب أن يوصلها إليه، ويعتمد هذا بدرجة كبيرة على قدرة الكاتب على إقناع القارئ بما أراد، أو عدم قدرته على ذلك.

والفكرة عنصر أساسي في كل قصة ؛ وهي " الهدف الذي يحاول الكاتب عرضه في القصة . وبمعنى آخر هو الدرس والعبرة ورسالة النص التي يهدف الكاتب إليها، لذلك يفضل قراءة القصة أكثر من مرة، واستبعاد الأحكام المسبقة، والتركيز على العلاقة بين الأشخاص والأحداث والأفكار ، وربط كل ذلك بعنوان القصة"[(١)].

ولنرصد معاً تلك الأفكار التي أودعها الرافعي قصصه في أجزاء (وحي القلم)، لنتبينها معاً ونقدمها للقارئ، بما يعود بالمنفعة عليه، وسيتناول البحث بعض تلك الأفكار التي قدمها الرافعي في أكثر من قصة، ليتبين كيف اختلفت طريقه تناوله وعرضه لها.

فكرة التكافل الاجتماعي:

شغلت الرافعي فكرة التكافل الاجتماعي وأهميته ، وأهمية النظر إلى الفقراء وأطفال الشوارع نظرة اهتمام، ومد يد العون إليهم؛ حتى ينهض المجتمع، وتختفي الجريمة. فالفقر آفة ضارة تصيب المجتمع، فتُسَرِّب إليه الأمراض المختلفة، مما يحول دون التقدم والازدهار، و ينشر الفساد الأخلاقي، وينزع الرحمة من قلوب الناس.

ولقد عرض الرافعي هذه الفكرة في أكثر من قصة، وتناولها بأكثر من أسلوب، حيث عبر عنها صراحة في قصة (أحلام في الشارع):

" إن كنتَ يا بني لا تملك لنفسك الانتصار من هذه الظليمة فأنا أملكها لك، وإنما أنا المظلوم إلى أن تنتصر، وإنما أنا الضعيف إلى أن آخذ لك الحق.

---

(١) رانية بركات الزواهرة، شادي عبد الكريم الطعامنة، فن القصة القصيرة، بيت الأفكار الدولية، عمان، د.ط، ٢٠٠٦م، ص: ١٧.

إلي يابن فلان باشا وبنت فلان باشا.

يا هذا عليك أخاك أحمد ولتكن به حفيًّا، ويا هذه، عليك أختك الآنسة أمينة.

أتأبيان؟ أنفرة من الإنسانية ؟ وتمردًا على الفضيلة ؟ أحقًّا بلا واجب ؟ دائمًا قانون الكلمة الواحدة ؟! خُلقتما أبيضين سخرية من القدر وأنتما في النفس من أحْبوشَة الزنج ومناكيد العبيد."[1]

ونبه على أهمية التكافل الاجتماعي ، وعاقبة الامتناع عنه في قصة (أحلام في قصر)، وعرضها في صورة حلم قد حلم به ابن الأمير الذي امتنع عن التصدق على مسكين، فرأى في منامة جريرة فعله، ويذكر الرافعي صراحة تلك الفكرة في قوله:

"ويلك! لقد طردتَ المسكين تخشى أن تنالك منه جراثيم تمرض بها، وما علمت أن في كل سائل فقير جراثيم أخرى تمرض بها النعمة؛ فإن أكرمته بقيت فيه، وإن أهنته نفضها عليك. لقد هلكت اليوم نعمتك أيها الأمير، واسترد العارية صاحبها، وأكلت الحوادث مالك، فأصبحت فقيرًا محتاجًا ، تروم الكسرة من الخبز فلا تتهيأ لك إلا بجهد ، وعمل ، ومشقة"[2]

وفي نهاية القصة يتساءل هل سيعتبر هذا الفتى من رؤياه؟ والتساؤل موجَّه أيضاً للقراء، هل عرفتم عاقبة الإعراض عن الفقراء؟ هل ستهرعون إليهم وتؤدون حق الله في أموالكم؟:

" ويا ليت من يدري بعد هذا! أغدا ابن الأمير على المسجد وأقبل على الفقراء يحسن إليهم، أم غدا على صاحبته التي امتنعت عليه فابتاع لها الحلية بعشرة آلاف دينار؟"[3]

وبمقارنة بين القصتين نجد كلاً منهما قد صيغت في صورة رؤيا، الأولى حلم الفقير بالغنى، وتصوره لحاله وكيف أنه سيحقق التكافل الاجتماعي، والثانية حلم الغني بذهاب ماله،

(١) وحي القلم، ج١، ص: ٦٢.

(٢) وحي القلم، ج١، ص: ٦٥- ٦٦.

(٣) وحي القلم، ج١، ص: ٦٧.

وضياع عزه، ورؤية عاقبة أمره، علَّه يتعظ فيحسن إلى الفقراء، فالرؤيتان مختلفتـــان ولكنـــهما أديا الفكرة نفسها، وهي ضرورة أن يساعد الغني الفقير، وضرورة أن يتكفل المجتمع بهـــؤلاء الفقراء، حتى يقضى على الفقر.

الزواج وفكرة السمو به وعاقبة الإعراض عنه:

شغل موضوع الزواج حيزاً كبيراً من أدب الرافعي، وفي كل مرة كان يتنـــاول فكـــرة حول هذا الموضوع، فتحدث في موضوع المهر، وشغلته فكرة السمو في الحب . ومن الأفكار المهمة التي تناولها بأكثر من طريقة ، فكرة الإعراض عن الزواج، وكان حريصاً علـــى التنبيـــه على عاقبة هذا الأمر، والتوجيه إلى معرفة أهمية الزواج، وفائدة إقامة أسرة مسلمة، ففي مقـــال (س.ا.ع) عرض الفكرة من خلال حديث ثلاثة عزاب حول الزواج ، وأسباب عزوفهم عنه، وحال كل واحد منهم بلا زواج، وأكد على فكرته في مواضع كثيرة من القصة، كان أكثرها وضوحاً ما جاء في آخرها:

"ماذا تفيد الدولة أو الأمة من هذا العزب الذي اعتاد فوضى الحيـــاة، وســـيرها علـــى نظامها، وتحققها على أسخف ما فيها من الخيال والحقيقة، وأي عزب يجد الاستقرار، أو تجتمع له أسباب الحياة الفاضلة وهو قد فقد تلك الروح التي تتم روحـــه، وتنقّحهـــا، وتمســـكها في دائرتها الاجتماعية على واجباتها وحقوقها، وتجيئه بالأرواح الصـــغيرة الـــتي تشـــعره التبعـــة والسيادة معًا، وتمتد به ويمتد بها في تاريخ الوطن؟

كيف يعتبر مثل هذا موجوداً اجتماعياً صحيحًا وهو حي مختل في وجود مستعار، يقضي الليل هارباً من حياة النهار، ويقضي النهار نافرًا من حياة الليل؛ فيقضي عمره كله هاربًا مـــن الحياة، وكأنه لا يعيش بروحه كاملة، بل ببعضها، بل بالممكن من بعضها!

أية أسرة شريفة تقبل أن يساكنها رجل عزب، وأية خادم عفيفة تطمئن أن تخدم رجلًـــا عزبًا؟ هذه هي لعنة الشرف والعفة لهؤلاء الأعزاب من الرجال!"[1]

---

(١) وحي القلم، ج١، ص: ١٥٣.

فقد عدَّد الأضرار الاجتماعية الناتجة عن العزوف عن الــزواج، وجمعهــا صــراحة في العــبارة السابقة.

ثبات الأخلاق وارتباطه بالدين:

وكما عوَّدنا الرافعي في أدبه على تناول كل ما يخص المجتمع، وما يوجه إلى صــلاحه ، يضع نصب عينيه في جل ما يقدمه فكرة ثبات الأخلاق ، ويردُّ هذا الأمر إلى التمسك بتعاليم الدين الإسلامي الحنيف ، فهو يضع هذه الفكرة وراء معظم قصصه، حتى ولو لم تكن فكرتــه الرئيسة، فهي الأصل الثابت في كل الأمور، وهو يؤكد على أن:

"كل العبادات الإسلامية هي وسائل عملية تمنع الأخلاق الإنسانية أن تتبدل في الحــي ، فيخلع منها ويلبس إذا تبدلت أحوال الحياة فصعدت بإنسانها أو نزلت؛ وإن الإسلام يأبى على كل مسلم أن يكون إنسان حالته التي هو فيها"(١)

فإن كانت المدنية الغربية تدفع بالإنسان إلى أن يتخلى عن أخلاقه ويطوعهــا حســبما تقتضي الأحوال والمتغيرات، فإن هذا الدين ثابت لا يتغير، هو الذي يطوع الحياة لتعاليمــه، وهو المنهاج الذي يسير عليه المسلم، فتصلح حياته، فالأخلاق هي الشعار، وثباتها من ثبــات الدين وتغلغله في النفوس:

"فليكن دائماً شعارنا – نحن الشرقيين – هذه الكلمة: أخلاقنا قبل مدنيتهم."(٢)

إذن فالتمسك بالدين هو النجاة، ومن ذلك كانت كلمة الله وبرهانــه الــرادع أمــام ارتكاب المعصية في قصة سيدنا يوسف، ودارت حولها قصة (سمو الحب):

"وهذا البرهان يؤوله كل إنسان بما شاء، فهو كالمفتاح الذي يوضع في الأقفــال كلــها فيفُضها كلها؛ فإذا مثل الرجل لنفسه في تلك الساعة أنه هو وهذه المرأة منتصــبان أمــام الله

(١) وحي القلم، ج٢، ص: ٤٨.

(٢) وحي القلم، ج٢، ص: ٥٢.

يراهما، وأن أماني القلب التي تهجس فيه ويظنها خافية إنما هي صوت عالٍ يسمعه الله؛ وإذا تذكر أنه سيموت ويقبر، وفكر فيما يصنع الثرى في جسمه هذا، أو فكر في موقفه يوم تشهد عليه أعضاؤه بما كان يعمل، أو فكر في أن هذا الإثم الذي يقترفه الآن سيكون مرجعه عليه في أخته أو بنته، إذا فكر في هذا ونحوه رأى برهان ربه يطالعه فجأة، كما يكون السائر في الطريق غافلاً مندفعاً إلى هاوية، ثم ينظر فجأة فيرى برهان عينه؛ أترونه يتردى في الهاوية حينئذ، أم يقف دونها وينجو؟ احفظوا هذه الكلمة الواحدة التي فيها أكثر الكلام، وأكثر الموعظة، وأكثر التربية، والتي هي كالدرع في المعركة بين الرجل والمرأة والشيطان، كلمة ﴿رَّءَا بُرۡهَـٰنَ رَبِّهِۦ ﴾."[1]

والله أكبر كانت البرهان في قصة (الله أكبر)، و كانت الحصن المنيع الذي احتمت به الفتاة من السقوط في الهاوية، وكانت الكلمة آلة التنبيه التي ردت الأمور إلى نصابها الصحيح، وغلبت ثبات الأخلاق على الحال المتغيرة، يقول الرافعي:

"ففي قصتي تذعن الفتاة لصاحبها في يوم قد اعترتها فيه مخافة، ونزل بها هم، وكادتها الحياة من كيدها؛ فكانت ضعيفة النفس بما طرأ عليها من هذه الحالة. وتخلو بالفتى وفكرها منصرف إلى مصدر الغَيْب، مؤمِّل في رحمة القدَر؛ ويخلبها الشاب خلابة رُعُونته ، وحبه ، ولسانه، فيعطيها الألفاظ كلها فارغة من المعاني، ويقر بالزواج وهو منطوٍ على الطلاق بعد ساعة؛ فإذا أوشكت الفتاة أن تُصرَع تلك الصرعة دوَّى في الجو صوت المؤذن: "الله أكبر! ".

وتُلسَع الفتاة في قلبها، وتتصل بهذا القلب روحانية الكلمة، فتقع الحياة السماوية في الحياة الأرضية، وتنتبه العذراء إلى أن الله يشهد عارها"[2]

والدين كان الدعامة الرئيسة للأخلاق، حيث:

---

(١) وحي القلم، ج١، ص: ٧٩.

(٢) وحي القلم، ج١، ص: ٢٣٢.

"إن الدين في نفس المرأة شعور رقيق، ولكنه هو الفولاذ السميك الصلب الذي تصـــفح به أخلاقها المدافعة."[1]

والفكرة نفسها تتكرر في قصة (في اللهب ولا تحترق)، حيث ذكر الرأي نفسه في القصة:

"وعندي أن المرأة إذا كان لها رأي ديني ترجع إليه، وكان أمرها مجتمعًا في هذا الـــرأي، وكانت أخلاقها محشودة له، مُتَحَفِّلة به، فتلك هي الياقوتة التي تُرمى في اللـــهب ولا تحتـــرق، وتظل مع كل تجربة على أول مجاهدها؛ إذ يكون لها في طبيعة تركيبها الياقوتي ما تهزم به طبيعة التركيب الناري."[2]

وبعد، فإننا رأينا كيف كان الرافعي يصول ويجول بأفكاره في كل فن، ويعرض للفكـــرة بأكثر من طريق، حتى إننا وجدنا كيف دارت المقالات القصص في فلك عدة أفكار رئيســـة، كانت أكثر ما حرص الرافعي على إيصاله وتأصيله في المجتمـــع المصـــري، بـــل في المجتمـــع الإسلامي كله.

(١) وحي القلم، ج١، ص: ٢٣٤.

(٢) وحي القلم، ج١، ص: ٢٣٧.

المبحث الثاني :استدعاء القصص الدينية والتاريخية

يعد استدعاء الموروث القصصي بنوعيه : الديني والتاريخي مورداً خصاً عند الأديب، لما يحويه من فكر إيماني إنساني، لأن معطيات تلك القصص لها من القدرة على جذب مشاعر وأحاسيس المتلقي، إذ تؤثر في نفسه وعواطفه، تلك القصص تمثل الجذور الأساسية لتكوينها الفكري والنفسي.

والواقع أن عملية الاستدعاء داخل السياقات القصصية أو النصوص الأدبية بوجه عام مسألة غاية في الأهمية؛ لأن النصوص تتداخل فيما بينها، والأديب واقع في الاستدعاء لا محالة، سواء اعتمد على القصص الديني أو التاريخي، أو نصوص أدبية أخرى، وقد وجدت هذه الظاهرة في الأدب الحديث، غير أنها وجدت أيضاً بكثرة في الأدب العربي القديم بمختلف فنونه، وتنوعت أساليب الاستدعاء بين التقاطع والتباين، ولكن الاستدعاء في الأدب العربي الحديث كان أكثر عمقاً من ذي قبل.

والاستدعاء أحد أشكال التناص، أو هو من أهم أدواته، لكن التناص أعم من الاستدعاء، وله صور متعددة، تحتاج إلى استقراء النص ،وتحليله ، وردِّه لأصوله، لأن كل نص يعد مجموعة نصوص امتزجت بذات الأديب، وكما يقال "ما الليث إلا عدة خراف مهضومة"، والتناص كما تعرفه كريستيفا هو "أحد مميّزات النصّ الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها"[(١)] ، وقد عرف التناص في النقد القديم وإن لم يأخذ المصطلح حده إلا عند كريستيفا، وإن بدأت إرهاصاته عند الشكلانيين الروس.

ومن هنا فإن أشكال الاستدعاء عند الرافعي التي تعد من التناص، هي موضوع هذا المبحث الذي يتوقف عند تجربته بصفته أحد الأدباء والكتاب المعاصرين الذين كانوا على صله وثيقة بماضيهم ، وسرمدية زمانهم، وتراثهم التاريخي، ومما يلحظ أن مصادر الاستلهام

---

(١) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٤٠٥ه/ ١٩٨٥م، ص:٢١٥.

والاستدعاء قد تنوعت وتعددت عنده ما بين مصادر دينية وأخرى تاريخية، وكان لتلك المصادر الأثر الجلي في ارتباط الكاتب بالماضي ، ومدى تفاعله معه، وقد شكلت أسلوبه وفصاحته الأدبية، إذ يعيد لنا بناء الماضي مما يجعلنا نعيش الماضي ونحن في العصر الحاضر، وهذا يكشف لنا مدى ارتباط النص الماضي بالحاضر؛ كي يوثق لنا القيم الدينية والشخصيات التراثية.

مفهوم الشخصية التراثية

حظيت الشخصيات التراثية عند الرافعي بمكانة لها رصيدها في التاريخ ، فهي " جميع الشخصيات التي لها وجودها الحقيقي، مثل شخصيات الأدباء ، وغيرها من الشخصيات ذوات الوجود التاريخي"[(١)] . ومما يلحظ أن استدعاء الشخصيات في الجانبين الديني والتاريخي كان له أثر كبير في تعميق حياة الرافعي الأدبية، وتجربته الشعورية ، وإحساسه بأدوات التعبير التي تتجلى في طبيعة ارتباطه بالماضي، ومدى قدرته الفائقة على توظيفه ، وتطويره مع ما يلائم طبيعة عصره، إذ يتضح توظيفه الاستدعاء في قصصه الدينية والتاريخية معاً.

ويشير السكويت في قوله: "ما من شخصية تراثية كتب لذكرها البقاء إلا ومرت بحدث أو أحداث تاريخية حفظها لها التاريخ ، لتكون علامة فارقة تتميز بها عن غيرها من الشخصيات"[(٢)] . وخير شخصية عظيمة مثلت لنفسها البقاء – إذ يعد حضورها دارجاً ضمن مجالات الإبداع الفكري ، والثقافي ، والتعبيري عند الرافعي، واستدعاها في مقالاته ليبرز لنا عظم هذه الشخصية – هي الشخصية المحمدية، فإلقاء الضوء عليها إنما يهدف إلى إسناد الرافعي إلى منهج إسلامي عقائدي محب لكتاب الله وسنه نبيه ﷺ فمحبة الرافعي

---

(١) علي عشري زايد، توظيف التراث في شعرنا المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج١، ع١، د.ت ، ص: ٢٠٥.

(٢) عبد الله بن خليفة السكويت، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ط١، ١٤٣٠ه / ٢٠٠٩م، ص: ٥٩٣.

للسيرة المحمدية هي السبب في استدعاء هذه السيرة العطرة، فهي من أكثر الشخصيات شيوعاً في الدرجة الأولى، إذ نعدها مرحلة التعبير عن الموروث، فهي شخصية "تمثل محركاً ودافعاً للأحداث والعلاقات والتصورات، منذ بدء الدعوة وحتى الآن، وإلى ما شاء الله، ذلك أن هذا النبي الكريم لم يأتِ إلى العرب وحدهم، ولم تقتصر دعوته على قوم دون قوم، ولم يختص بها زمان دون سواه، ثم إن بعد ذلك كان رسالته تتجاوز حدود العلاقة بين الإنسان وخالقة، إلى العلاقة بين الإنسان ونفسه"[1].

حين تقرأ إحدى قصص الرافعي بنوعيها، يُخيل إليك أنك تعيش حقًّا مع هذه الشخصيات التي كتب عنها بهدف الإحياء، إذ تشير معظم عناوين مقالاته إلى أنها حقيقية، فهو يستدعي عناوين من أسماء مشاهير سطرت أسماؤهم صفحات التاريخ، أو تركت بصمة من حوادث تاريخية مهمة، وهذا ما نجده في قصصه الدينية والتاريخية التي نحن بصدد الحديث عنها في هذا المبحث.

أ/ القصص الدينية المستدعاة في مقالات الرافعي:

مقالة وحي الهجرة:

صرح الرافعي في مقاله (وحي الهجرة) بأنه استمد معلوماته ومعانيه من تاريخ الطبري، فقال: "قرأت بالأمس تاريخ الهجرة النبوية في كتاب أبي جعفر الطبري لأكتب عنه هذه الكلمة"[2].

ولكن الرافعي لم ينقل القصص نقلاً، ولم يكن هدفه سرد السيرة النبوية، وإنما أراد أن ينقل شعوره والتجليات التي تبدت له في أثناء قراءته للسيرة، بل معايشته بقلبه لما قرأ، وأن ينقل فلسفته والدروس التي تعلمها من الأخبار التي أوردها الطبري، لتتعلم منها الأمة، فلقد

(١) حلمي القاعود، محمد في الشعر الحديث، دار الوفاء للطباعة والنشر، المنصورة، ط١ ،١٤٠٨ه/١٩٨٨م، ص:٩٠.
(٢) وحي القلم، ج٢، ص: ١٢.

استخرج الرافعي من هذا الخبر الذي أورده الطبري:

"قَالَ: فَلَمَّا طَلَعَتِ الشَّمْسُ وَحَلَّقَتْ فِي السَّمَاءِ وَأَنَا أَنْظُرُ إِلَى الْكَعْبَةِ، أَقْبَلَ شَابٌّ، فَرَمَى بِبَصَــرِهِ إِلَى السَّمَاءِ، ثُمَّ اسْتَقْبَلَ الْكَعْبَةَ، فَقَامَ مُسْتَقْبِلَهَا، فَلَمْ يَلْبَثْ حَتَّى جَــاءَ غُــلامٌ، فَقَــامَ عَــنْ يَمِينِهِ قَالَ: فَلَمْ يَلْبَثْ حَتَّى جَاءَتِ امْرَأَةٌ، فَقَامَتْ خَلْفَهُمَا، فَرَكَعَ الشَّابُّ، فَرَكَعَ الْغُــلامُ وَالْمَرْأَةُ، فَرَفَعَ الشَّابُّ فَرَفَعَ الْغُلامُ وَالْمَرْأَةُ، فَخَرَّ الشَّابُّ سَاجِدًا فَسَجَدَا مَعَــهُ، فَقُلْــتُ: يَــا عَبَّاسُ، أَمْرٌ عَظِيمٌ! فَقَالَ: أَمْرٌ عَظِيمٌ! أَتَدْرِي مَنْ هَذَا؟ فَقُلْتُ: لا، قَالَ: هَذَا مُحَمَّدُ بْنُ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ عَبْدِ الْمُطَّلِبِ... "[1]

أقول إن الرافعي استخرج من هذا الخبر رمزًا مهمًّا، وعبر عنه بأسلوبه فقال:

"بدأ الإسلام في رجل وامرأة وغلام، ثم زاد حراً وعبداً؛ أليست هذه الخمس هي كــل أطوار البشرية في وجودها، مخلوقة في الإنسانية والطبيعة، ومصنوعة في السياسة والاجتمــاع ؟ فها هنا مطلع القصيدة، وأول الرمز في شعر التاريخ."[2]

ويستدعي الرافعي من السيرة العطرة هذا الخبر الذي أورده الطبري:

" حدث أَنَّ قُرَيْشًا حِينَ قَالَتْ لأَبِي طَالِبٍ هَذِهِ المقالة، بعث إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم، فقال له: يا بن أَخِي، إِنَّ قَوْمَكَ قَدْ جَاءُونِي فَقَالُوا لِي كَذَا وَكَذَا، فَأَبْقِ عَلَــيَّ وَعَلَــى نَفْسِكَ وَلَا تُحَمِّلْنِي مِنَ الأَمْرِ مَا لَا أُطِيقُ! فَظَنَّ رسول الله صلى الله عليه وسلم أَنَّهُ قَدْ بَدَا لِعَمِّهِ فِيهِ بَدَاءٌ، وَأَنَّهُ خَاذِلُهُ وَمُسَلِّمُهُ، وَأَنَّهُ قَدْ ضَعُفَ عَنْ نُصْرَتِهِ والقيام معه، [فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم : يا عماه، لَوْ وَضَعُوا الشَّمْسَ فِي يَمِينِي وَالْقَمَرَ فِي يَسَارِي عَلَى أَنْ أَتْرُكَ هَذَا الأَمْرَ حَتَّى يُظْهِرَهُ اللَّهُ أَوْ أَهْلِكَ فِيهِ ما تركته] ثم استعبر رسول الله صلى عليه وسلم فَبَكَــى ، ثُمَّ قَامَ، فَلَمَّا وَلَّى نَادَاهُ أَبُو طالب، فقال: اقبل يا بن أخي، فاقبل عليه رســول الله صــلى الله

(١) أبو جعفر الطبري، تاريخ الرسل والملوك، دار التراث، بيروت، ط٢، ج٢، ١٣٨٧ هـ، ص:٣١١.

(٢) وحي القلم، ج٢، ص: ١٣.

وسلم فقال: اذهب يا بن أخي، فقل ما أحببت فو الله لَا أُسَلِّمُكَ لِشَيْءٍ أَبَدًا."[1]

نقل الرافعي الخبر بنصه ثم علق عليه قائلاً:

" يا دموع النبوة! لقد أثبت أن النفس العظيمة لن تتعزى عن شيء منها بشيء من غيرها كائناً ما كان، لا من ذهب الأرض وفضتها، ولا من ذهب السماء وفضتها إذا وضعت الشمس في يد والقمر في الأخرى."[2]

وأخذ الرافعي يقدم بين يدي القارئ تلك الدروس التي استنبطها من أحداث السيرة النبوية في سنوات ما قبل الهجرة ، إلى أن قال ملخصًا ما جاء به الطبري ومعلقًا عليه:

" والفصل من السنة لا يقدمه الناس ولا يؤخرونه، لأنه من سير الكون كله؛ والسحابة لا يشعلون برقها بالمصابيح، ومع النبي من مثل ذلك برهان الله على رسالته، إلى أن نزل قوله تعالى: ﴿ وَقَٰتِلُوهُمۡ حَتَّىٰ لَا تَكُونَ فِتۡنَةٞ وَيَكُونَ ٱلدِّينُ لِلَّهِۖ ﴾ [البقرة: ١٩٣] فحل الفصل، وانطلقت الصاعقة، وكانت الهجرة.

تلك هي المقدمة الإلهية للتاريخ، وكان طبيعيًّا أن يطَّرِد التاريخ بعدها، حتى قال الرشيد للسحابة وقد مرت به: أمطري حيث شئت فسيأتيني خراجك! "[3]

لقد لخص الرافعي قول الطبري:

"قَالَ أَبُو جَعْفَرٍ: فَلَمَّا أَذِنَ اللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ لرسوله صلى الله عليه وسلم فِي الْقِتَالِ، وَنَزَلَ قَوْلُهُ: ﴿ وَقَٰتِلُوهُمۡ حَتَّىٰ لَا تَكُونَ فِتۡنَةٞ وَيَكُونَ ٱلدِّينُ لِلَّهِۖ ﴾ ، وَبَايَعَهُ الأَنْصَارُ عَلَى مَا وَصَفْتُ مِنْ بَيْعَتِهِمْ، أمر رسول الله صلى الله عليه وسلم أَصْحَابَهُ مِمَّنْ هُوَ مَعَهُ بِمَكَّةَ مِنَ الْمُسْلِمِينَ بِالْهِجْرَةِ

---

(١) أبو جعفر الطبري، تاريخ الرسل والملوك، ج٢، ص: ٣٢٦.

(٢) وحي القلم، ج٢، ص: ١٤.

(٣) وحي القلم، ج٢، ص: ١٥.

وَالْخُرُوجِ إِلَى الْمَدِينَةِ، وَاللُّحُوقِ بِإِخْوَانِهِمْ مِنَ الأَنْصَارِ"[1]

وبالتالي فإن الأمر تعدى حدود الاستدعاء إلى تداخل النصين، وتضمين الرافعي مقاله لنصوص بعينها من تاريخ الطبري، استخدمها الرافعي للتأكيد على الدروس المستفادة من السيرة العطرة

مقالة الإسراء والمعراج:

ينقل الرافعي – كعادته – القصص الدينية إلينا من وجهة نظره، يقدم العبر والدروس التي استنبطها من قراءاته حولها، وفي قصة الإسراء والمعراج وجد الرافعي من الدلائل والإشارات ما أوحت له بها اللغة التي استخدمها الله تعالى في ذكر قصة الإسراء والمعراج، ففي ذكر كلمة "ليلاً" في قوله تعالى ﴿ سُبْحَٰنَ ٱلَّذِىٓ أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِۦ لَيْلًا مِّنَ ٱلْمَسْجِدِ ٱلْحَرَامِ إِلَى ٱلْمَسْجِدِ ٱلْأَقْصَا ٱلَّذِى بَٰرَكْنَا حَوْلَهُۥ لِنُرِيَهُۥ مِنْ ءَايَٰتِنَآ ﴾ [سورة الإسراء الآية ١] يقول الرافعي: "والحكمة هي الإشارة إلى أن القصة قصة "النجم" الإنساني العظيم الذي تحول من إنسانيته إلى نوره السماوي في هذه المعجزة، ويتمم هذه العجيبة أن آيات "المعراج" لم تجئ إلا في سورة "والنجم"."[2]

ويرى بعض المفسرين في ذكر كلمة (ليل) أن النبي الكريم أسري به في ليلة واحدة، بل في بعض منها، والرحلة تتطلب أربعين ليلة، يقول الزمخشري في كشافه: "فإن قلت: الإسراء لا يكون إلا بالليل، فما معنى ذكر الليل؟ قلت: أراد بقوله لَيْلاً بلفظ التنكير: تقليل مدّة الإسراء، وأنه أسرى به في بعض الليل من مكة إلى الشأم مسيرة أربعين ليلة، وذلك أنّ التنكير فيه قد دلّ على معنى البعضية."[3]

---

(١) أبو جعفر الطبري، تاريخ الرسل والملوك، ج٢ ص: ٣٦٩.

(٢) وحي القلم، ج٢، ص: ٢٠.

(٣) أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الزمخشري جار الله، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، دار الكتاب العربي ، بيروت، ط٣،ج٢، ١٤٠٧ هـ، ص: ٦٤٦.

وقال الطبري في تفسيره: "ويعني بقوله (لَيْلاً) من الليل"[1].

وكانت مسألة ما إذا كان الإسراء بالروح فقط أم بالروح والجسد معاً مثار جدل واسع، فهناك فريق يقول إن الإسراء والمعراج كانا بالروح دون الجسد، وأن الرحلة كانت رؤيا، وهناك من يرى أنه كان بالروح والجسد، ويذكر القرطبي هذه الآراء ويرد عليها في تفسيره فيقول: "قَالُوا: وَلَوْ كَانَ الْإِسْرَاءُ بِجَسَدِهِ إِلَى زَائِدٍ عَلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى لَذَكَرَهُ، فَإِنَّهُ كَانَ يَكُونُ أَبْلَغُ فِي الْمَدْحِ. وَذَهَبَ مُعْظَمُ السَّلَفِ وَالْمُسْلِمِينَ إِلَى أَنَّهُ كَانَ إِسْرَاءً بِالْجَسَدِ وَفِي الْيَقَظَةِ، وَأَنَّهُ رَكِبَ الْبُرَاقَ بِمَكَّةَ، وَوَصَلَ إِلَى بَيْتِ الْمَقْدِسِ وَصَلَّى فِيهِ ثُمَّ أُسْرِيَ بِجَسَدِهِ. وَعَلَى هَذَا تَدُلُّ الْأَخْبَارُ الَّتِي أَشَرْنَا إِلَيْهَا وَالْآيَةُ. وَلَيْسَ فِي الْإِسْرَاءِ بِجَسَدِهِ وَحَالِ يَقَظَتِهِ اسْتِحَالَةٌ، وَلَا يُعْدَلُ عَنِ الظَّاهِرِ وَالْحَقِيقَةِ إِلَى التَّأْوِيلِ إِلَّا عِنْدَ الِاسْتِحَالَةِ، وَلَوْ كَانَ مَنَامًا لَقَالَ بِرُوحِ عَبْدِهِ وَلَمْ يَقُلْ بِعَبْدِهِ. وَقَوْلُهُ" مَا زاغَ الْبَصَرُ وَما طَغى" يَدُلُّ عَلَى ذَلِكَ ، وَلَوْ كَانَ مَنَاماً لَمَا كَانَتْ فِيهِ آيَةٌ وَلَا مُعْجِزَةٌ، وَلَمَا قَالَتْ لَهُ أُمُّ هَانِئٍ: لَا تحدث الناس فيكذبوك، ولا فَضُلَ أَبُو بَكْرٍ بِالتَّصْدِيقِ، وَلَمَا أَمْكَنَ قُرَيْشاً التَّشْنِيعُ وَالتَّكْذِيبُ، وَقَدْ كَذَّبَتْهُ قُرَيْشٌ فِي مَا أَخْبَرَ بِهِ حَتَّى ارْتَدَّ أَقْوَامٌ كَانُوا آمَنُوا، فَلَوْ كَانَ بِالرُّؤْيَا لَمْ يُسْتَنْكَرْ، وَقَدْ قَالَ لَهُ الْمُشْرِكُونَ: إن كنت صادقاً فخبرنا عن عِيرنا أين لَقِيتَهَا؟ قَالَ:" بِمَكَانِ كَذَا وَكَذَا مَرَرْتُ عَلَيْهَا "[2]

ويرد على من ذهب إلى أنها رؤيا فيقول: "وَقَدِ احْتَجَّ لِعَائِشَةَ بِقَوْلِهِ تَعَالَى:" وَمَا جَعَلْنَا الرُّؤْيَا الَّتِي أَرَيْناكَ إِلَّا فِتْنَةً لِلنَّاسِ " فَسَمَّاهَا رُؤْيَا. وَهَذَا يَرُدُّهُ قوله تعالى: " سُبْحانَ الَّذِي أَسْرى بِعَبْدِهِ لَيْلًا" وَلَا يُقَالُ فِي النَّوْمِ أَسْرَى. وَأَيْضًا فَقَدْ يُقَالُ لِرُؤْيَةِ الْعَيْنِ: رُؤْيَا، عَلَى مَا يَأْتِي بَيَانُهُ فِي هَذِهِ السُّورَةِ. وَفِي نُصُوصِ الْأَخْبَارِ الثَّابِتَةِ دَلَالَةٌ وَاضِحَةٌ عَلَى أَنَّ الْإِسْرَاءَ كَانَ بِالْبَدَنِ، وَإِذَا

---

(١) أبو جعفر الطبري، محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب الآملي، جامع البيان في تأويل آي القرآن، تحقيق: أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرسالة، ط١، ج١١، ١٤٢٠ هـ / ٢٠٠٠ م، ص:٣٣٠.

(٢) شمس الدين القرطبي، الجامع لأحكام القرآن (تفسير القرطبي)، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية ، القاهرة، ط٢، ج١٠، ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤ م، ص: ٢٠٨.

وَرَدَ الْخَبَرُ بِشَيْءٍ هُوَ مُجَوَّزٌ فِي الْعَقْلِ فِي قُدْرَةِ اللَّهِ تَعَالَى فَلَا طَرِيقَ إِلَى الْإِنْكَارِ، لَا سِيَّمَا فِي زَمَنِ خَرْقِ الْعَوَائِدِ، وَقَدْ كَانَ لِلنَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ مَعَارِجُ، فَلَا يَبْعُدُ أَنْ يَكُونَ الْبَعْضُ بِالرُّؤْيَا، وَعَلَيْهِ يُحْمَلُ قَوْلُهُ عَلَيْهِ السَّلَامِ فِي الصَّحِيحِ:" بَيْنَا أَنَا عِنْدَ الْبَيْتِ بَيْنَ النَّائِمِ وَالْيَقْظَانِ" الْحَدِيثَ. وَيَحْتَمِلُ أَنْ يُرَدَّ مِنَ الاسراء إلى نوم. والله أعلم."[1]

ولقد ذكر الزمخشري قول عائشة وقول معاوية، ولم يفصِّل فيهما القول، واكتفى بأن بَيَّن أن الأقاويل بخلاف كلامهما، قال "واختلف في أنه كان في اليقظة أم في المنام • فعن عائشة رضى الله عنها أنها قالت «والله ما فقد جسد رسول الله صلى الله عليه وسلم ولكن عرج بروحه» وعن معاوية: إنما عرج بروحه، وعن الحسن، كان في المنام رؤيا رآها. وأكثر الأقاويل بخلاف ذلك"[2]

وفي هذا الخلاف الذي تقدم ذكر أقوال المفسرين فيه يقول الرافعي: "وقد خلط المفسرون في هذا أيضًا، وإنما كان التعبير بلفظ "الرؤيا" – وهي التي تكون منامًا – لنفي تأثير الحواس على الرائي، وإثبات أن الطبيعة الآدمية بجملتها كانت فيه كالنائمة عن حياتها الأرضية بحقائقها وأخيلتها معاً، فليس نائماً كالنائم، ولا مستيقظاً كالمستيقظ."[3]

إذن فقد ذهب الجمهور إلى أن الإسراء والمعراج كان بالروح والجسد معاً، ولكنهم لم يتساءلوا عن الكيفية، ولم يفسروا ذلك، أما الرافعي فإنه وإن كان قد ذهب إلى ما ذهب إليه الجمهور من أن الإسراء كان بالجسد والروح معاً، يرى أن الجسد قد تحول من الصورة الآدمية بخصائصها الأرضية إلى صورة نورانية بخصائص أخرى سماوية ليتسنى له رؤية المعجزات الإلهية العظيمة في الرحلة المقدسة . ففي تأويله لقول الله تعالى: ﴿لِنُرِيَهُۥ مِنْ ءَايَٰتِنَآ﴾(سورة الإسراء الآية ١) يقول الرافعي: "وتحويل فعل "الرؤية" من صيغة إلى صيغة كما رأيت، هو

---

(١) شمس الدين القرطبي، الجامع لأحكام القرآن (تفسير القرطبي)، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، ص:٢٠٩.

(٢) الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، ج٢، ص: ٦٤٧- ٦٤٨.

(٣) وحي القلم، ج٢،ص: ٢٣.

بعينه إشارة إلى تحويل الرائي من شكل إلى شكل كما ستعرفه، وهذه معجزة أخرى يسجد لها العقل؛ فتبارك الله مترل هذا الكلام!"[1].

وهو قبل هذا يفسر هذه المعجزة الإلهية الكبرى، فهي لا تتدخل فيها القدرات البشرية الآدمية، وإنما كل ما يحدث فيها بقدرة الله تعالى، يقول: "هذه العبارة نص على إشراف النبي صلى الله عليه وسلم فوق الزمان والمكان ، يرى بغير حجاب الحواس ، مما مرجعه إلى قدرة الله لا قدرة نفسه؛ بخلاف ما لو كانت العبارة: "ليرى من آياتنا" فإن هذا يجعله لنفسه في حدود قوتها وحواسها وزمانها ومكانها، فيضطرب الكلام، ويتطرق إليه الاعتراض ولا تكون ثم معجزة."[2]

وليس شرطاً أن يتحول الرائي من شكل إلى شكل – كما يقول الرافعي – ليرى آيات الله، وأراه يناقض نفسه حين يقول إن قدرة الله هي التي جعلت النبي يري الآيات والدلائل، إذ إن هذه القدرة يمكنها أن تزيل الحجب وأن تكشف وتظهر هذه الآيات والدلائل لمن يشاء الله دون أن يتحول أو يتبدل، ولقد كلم الله موسى وهو في هيئته البشرية وسمعه موسى، فهل لنا أن نقول إن سمع موسى تحول من خصائصه البشرية ليتسنى له سماع الله؟ أم أن الله اصطفاه دون العالمين لهذا التكريم بهيئته البشرية؟.

والحقيقة أن الرافعي ذكر عدة أمور علمية في مقاله، لإثبات نظريته، فيذكر أشعة رونتجن وموجات الراديو، ويذهب إلى أبعد من ذلك فيذكر من أمور ما وراء الطبيعة، التنويم المغناطيسي فيقول: "ونحن نرى معجزات التنويم المغناطيسي وما يبصره النائم وما يسمعه، وما ينكشف له مما وراء الزمان والمكان؛ وليس التنويم شيئاً إلا تسليط الذات الباطنة بقواها الروحية العجيبة، على الذات الظاهرة المقيدة بحواسها المحدودة، فتطغى عليها، فتصبح الحواس

(١) وحي القلم، ج٢، ص: ٢١.

(٢) وحي القلم، ج٢، ص: ٢١.

مطلقة شائعة في الوجود بمقدار ما فيها من قواه ، لا بمقدار ما فيها من قـــوة شخصــــها."[1]، ويذكر كذلك صعود العلماء إلى القمر، وأرى أن ذكر التنويم المغناطيسي هنا لم يكن موفقـــاً، إذ إن الحالة في الإسراء والمعراج مختلفة بالطبع، وإن لم يقصــــد الرافعــــي أن يشــــبه الإســــراء والمعراج بالتنويم المغناطيسي، ولكن ما الداعي لتأويل الآيات على هذا النحو؟ ولم كــــل هــــذه النظريات التي يحاول إثباهّا؟

ويعود الرافعي ويسرد الدلائل على رأيه فيقول: "وفي أساس القصة جبريــــل والــــبراق، وهما القوة الملائكية والقوة الطبيعية، أو الروح الملائكي، والروح الطبيعي، ولم يوصف الــــبراق بأنه دابة إلا رمزاً، إذ لا يأتي للعرب أن يفهموا ما يراد منه؛ وعندنا أنه سمي البراق من الــــبرق، وما البرق إلا الكهربائية، وهذا هو المراد منه؛ فتلك قوة كهربائية متى نبضت جمعت أول العالم بآخره؛ وهذه هي الحكمة في أن آية الإسراء لم تذكر أنه كان محمولاً على شيء، إذ لم يكــــن محمولاً إلا على روح الأثير.

وما دامت القوة الملائكية والقوة الطبيعية قد سخرتا له – صلى الله عليه وسلم – فــــلا معنى لأن يكون ذلك للروح دون الجسم، بل اجتماعهما معًا في القصة دليل علــــى أن ســــر المعجزة إنما كان في تيسير ملاءمة جسمه الشريف لهاتين الحالتين؛ فيتحول في صــــورة كونيــــة ملائكية بين ســــر الملــــك وســــر الطبيعــــة، وحينئــــذ لا تجــــري عليــــه أحكــــام الحــــواس ولا أحكام المادة."[2]

ولا أدري كيف ربط الرافعي بين إرسال الله تعالى سيدنا جبريل ومعه البراق إلى رســــول الله، وما الدليل في ذلك على ما يقول؟ بل إنه يرى سر المعجزة في هذا التحول لجسد الرسول إلى صورة كونية ملائكية، لا تجري عليه أحكام الحواس ولا المادة، وأرى أن في عدم التحــــول

(١) وحي القلم، ج٢، ص: ٢١– ٢٢.

(٢) وحي القلم، ج٢، ص: ٢٤.

معجزة أكبر، إذ إن الرحلة في الأصل رحلة ربانية، تمت بقدرة الله ومشيئته، وهو وحده القادر على ذلك دون الحاجة إلى تحويل جسد النبي الكريم ليلائم الرحلة.

ويعود الرافعي مرة أخرى ليدلل على رأيه بحالات ما وراء الطبيعة مما لا يناسب مقام القصة الشريف، وما يبتعد كل البعد عن جوهر المعجزة الإلهية، فيقول:

"ومن الممكن أن تتحول الأجسام إلى حالتها الأثيرية في بعض الأحوال الخارقة، وبهذا يعلل طي الأرض لبعض الروحانيين، وتعلل خوارق كثيرة مما يحدث في استحضار الأرواح لهذا العهد، ومما يأتيه فقراء الهند، ومما كان يصنعه "هوديني" الأمريكي: إذ كانوا يغللونه بالسلاسل والقيود ثم يرونه طليقاً؛ ويحسبونه في السجون المحصنة يقوم عليها الحراس وتمسكه فيها الأبواب والجدران ثم يجدونه في بعض الفنادق."(١)

لقد كانت الرحلة تسرية عن رسول الله، وتكريماً له من رب العالمين، وتواترت الأخبار واتفق جمهور العلماء على أن الإسراء والمعراج كان بالروح والجسد معًا، ولم تكن ثمة أدلة على تحول الجسد إلى جسد آخر نوراني، وليس من شروط سمو الرسول الكريم أن يتحول جسده الشريف إلى صورة أخرى غير آدمية، وليس في إثبات الرافعي لرأيه أي فضل أو زيادة في التأكيد على سمو النبي الكريم صلى الله عليه وسلم .

ويتحدث الرافعي عن القصة في كتب الحديث وشروحه ، وفي التفاسير، ويقول إن فيها تخليطاً كثيراً، وقد جمع الرواة أخباراً كثيرة حول القصة، إلى جانب ما كانوا يضيفونه للتوضيح والتأكيد، حتى وصل أن خرجت أحاديث الإسراء والمعراج في مجلدين، وذلك لتعدد الأساليب التي رويت بها القصة، فإن "القصص الديني في هذه اللغة العربية فن كامل قائم بنفسه، ولا يبدع العقل والخيال والعاطفة أقوى منه ولا أعجب ولا أغرب."(٢)

---

(١) وحي القلم، ج٢، ص: ٢٤.

(٢) وحي القلم، ج٢، ص: ٢٢.

ثم يسرد القصة إجمالاً فيقول "والخلاصة التي تتأدى من القصة أنه – صلى الله عليه وسلم – كان مضطجعاً، فأتاه جبريل، فأخرجه من المسجد، فأركبه البراق، فأتى بيت المقدس، ثم دخل المسجد فصلى فيه، ثم عرج به إلى السموات، فاستفتحها جبريل واحدة واحدة، فرأى فيها من آيات ربه، واجتمع بالأنبياء – صلوات الله عليهم – وصعد في سماء بعد سماء إلى سدرة المنتهى، فغشيها من أمر الله ما غشيها، فرأى – صلى الله عليه وسلم – مظهر الجمال الأزلي، ثم زج به في النور فأوحى الله إليه ما أوحى."[1]

ولم يذكر الرافعي الأحاديث التي اعتمد عليها في تلخيصه للقصة، وكما تقدم فإن حديث الإسراء روي بأكثر من طريق، وبأساليب مختلفة، وأغلب الظن أنه اعتمد على أحاديث صحيح مسلم، وقد ذكرها الإمام مسلم في بَابُ الْإِسْرَاءِ بِرَسُولِ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ إِلَى السَّمَاوَاتِ، وَفَرْضِ الصَّلَوَاتِ[2]

وهذا ما ذكره الرافعي من متن القصة، كما جاء في صحيح مسلم، أما عن وشي القصة – كما يقول – فلقد ذكر طرفاً منها جاء فيه : "فجاءني جبريل بإناء من خمر وإناء من لبن، فأخذت اللبن، فقال جبريل: أخذت الفطرة ". وأنه مر على قوم يزرعون ويحصدون في كل يوم، كلما حصدوا عاد كما كان؛ فسأل: "ما هذا؟ " ، قال جبريل: هؤلاء المجاهدون في سبيل الله، تضاعف لهم الحسنة سبع مائة ضعف. ثم أتى على قوم ترضخ رؤوسهم بالصخر، كلما رضخت عادت كما كانت ، ولا يفتر عنهم من ذلك شيء؛ فقال: "ما هذا؟ " ، قال جبريل: هؤلاء الذين تتثاقل رؤوسهم عن الصلاة. ثم أتى على قوم بين أيديهم لحم نضيج في قدر، ولحم آخر نيئ في قدر خبيث، فجعلوا يأكلون من النيئ الخبيث ويدعون النضيج؛ فقال: "ما هؤلاء؟ "....."[3]

---

(١) وحي القلم، ج٢، ص: ٢٢.

(٢) أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري (صحيح مسلم) ج١ ، تحقيق/ محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية ، بيروت، ط١، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م، ص: ١٤٥-١٥٣.

(٣) وحي القلم، ج٢،ص: ٢٣.

ولم يذكر مصدره بالطبع، ولقد جاءت هذه الأخبار في حديث لأبي هريـــرة لم يخرجـــه الشيخان، وإنما جاء في تفسير الطبري، وكذلك ذكره البزار في مسنده، والبيهقـــي في دلائـــل النبوة، ونص الحديث الذي أخذ منه الرافعي هذا الجزء: "عَنِ الرَّبِيعِ بْنِ أَنَسٍ، عَنْ أَبِي الْعَالِيَـــةِ، عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ عَنِ النَّبِيِّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ أَنَّهُ قَالَ فِي هَذِهِ الْآيَـــةِ: " ﴿سُبْحَٰنَ ٱلَّذِيٓ أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِۦ لَيْلًا مِّنَ ٱلْمَسْجِدِ ٱلْحَرَامِ إِلَى ٱلْمَسْجِدِ ٱلْأَقْصَا﴾ [الإسراء: ١] " قَالَ: " أُتِـــيَ بِفَـــرَسٍ فَحُمِلَ عَلَيْهِ قَالَ: كُلُّ خُطْوَةٍ مُنْتَهَى أَقْصَى بَصَرِهِ، فَسَارَ وَسَارَ مَعَهُ جِبْرِيلُ عَلَيْهِ السَّلَامُ، فَـــأَتَى قَوْمًا يَزْرَعُونَ فِي يَوْمٍ وَيَحْصُدُونَ فِي يَوْمٍ، كُلَّمَا حَصَدُوا عَادَ كَمَا كَانَ، فَقَالَ: يَا جِبْرِيلُ، مَنْ هَؤُلَاءِ؟ قَالَ: هَؤُلَاءِ الْمُهَاجِرُونَ فِي سَبِيلِ اللهِ، يُضَاعَفُ لَهُمُ الْحَسَنَةُ بِسَبْعِمِائَةِ ضِـــعْفٍ، ﴿وَمَآ أَنفَقْتُم مِّن شَيْءٍ فَهُوَ يُخْلِفُهُۥ وَهُوَ خَيْرُ ٱلرَّٰزِقِينَ﴾ [سبأ: ٣٩] ، ثُمَّ أَتَى عَلَـــى قَـــوْمٍ تُرْضَـــخُ رُءُوسُهُمْ بِالصَّخْرِ، كُلَّمَا رُضِخَتْ عَادَتْ كَمَا كَانَتْ، لَا يَفْتُرُ عَنْهُمْ مِنْ ذَلِكَ شَيْءٌ، فَقَالَ: يَـــا جِبْرِيلُ، مَنْ هَؤُلَاءِ؟ قَالَ: هَؤُلَاءِ الَّذِينَ تَتَثَاقَلُ رُءُوسُهُمْ عَنِ الصَّلَاةِ . قَالَ: ثُمَّ أَتَى عَلَـــى قَـــوْمٍ عَلَى أَقْبَالِهِمْ رِقَاعٌ وَعَلَى أَدْبَارِهِمْ رِقَاعٌ يَسْرَحُونَ كَمَا تَسْرَحُ الْأَنْعَامُ، عَنِ الضَّـــرِيعِ وَالزَّقُّـــومِ وَرَضْفِ جَهَنَّمَ وَحِجَارَتِهَا قَالَ: مَا هَؤُلَاءِ يَا جِبْرِيلُ؟ قَالَ: هَؤُلَاءِ الَّذِينَ لَـــا يُـــؤَدُّونَ صَـــدَقَاتِ أَمْوَالِهِمْ ، وَمَا ظَلَمَهُمُ اللهُ وَمَا اللهُ بِظَلَّامٍ لِلْعَبِيدِ، ثُمَّ أَتَى عَلَى قَوْمٍ بَيْنَ أَيْدِيهِمْ لَحْمٌ فِـــي قِـــدْرٍ نَضِجٌ طَيِّبٌ وَلَحْمٌ آخَرُ خَبِيثٌ، فَجَعَلُوا يَأْكُلُونَ مِنَ الْخَبِيثِ وَيَدَعُونَ النَّضِجَ الطَّيِّبَ، فَقَالَ: يَا جِبْرِيلُ مَنْ هَؤُلَاءِ؟.... "[1]

---

(١) أبو بكر البيهقي أحمد بن الحسين بن علي بن موسى الخُسْرَوْجردي الخراساني، دلائـــل النبـــوة ومعرفـــة أحـــوال صاحب الشريعة ، تحقيق: د.عبد المعطي قلعجي، دار الكتب العلمية، دار الريـــان للتـــراث، بـــيروت ، ط١، ١٤٠٨ هـــ / ١٩٨٨م، ج٢، ص: ٣٩٧-٣٩٨ ، وانظر أيضا: أبو بكر أحمد بن عمرو بـــن عبـــد الخـــالق العتكي البزار ، البحر الزخار المعروف بمسند البزار، تحقيق عادل بن سعد ، مكتبة العلـــوم والحكـــم ،المدينـــة المنورة، ط١،ج١٧، ١٤٣٠ه/ ٢٠٠٩م، ص: ٥-٦.

وكما يبدو فإن الرافعي أخذ نص الحديث مع بعض الاختصار، وضمنه المقال دون تخريجه، أو الإشارة إلى مصادره.

واستدعاء الرافعي للقصة لم يكن فقط عرضاً لما جاءت به كتب التراث فيها، ولكن الاستدعاء جاء ليربط الحاضر بالماضي، ليؤكد على خلود ارتباط المعجزة بإيمان الإنسان وسموه، والله يصطفي من عباده من يشاء، وسمو الإنسان يغلِّب روحانيته على ماديته "ومن ثم كان الإنسان إذا سما درجة واحدة في ثبات قواه الروحية، سما بها درجات فوق الدنيا وما فيها، وسخرت له المعاني التي تسخر غيره من الناس، ونشأت له نواميس أخلاقية غير النواميس التي تتسلط بها الأهواء. ومتى وجد الشيء من الأشياء كانت طبائع وجوده هي نواميسه"[1]

وفي نهاية مقاله يلخص الدروس المستفادة منها فيقول: "والقصة بعد ذلك تثبت أن هذا الوجود يرِقُّ وينكشف ويستضيء كلما سما الإنسان بروحه، ويغلظ ويتكاثف ويتحجَّب كلما نزل بها، وهي من ناحية النبي – صلى الله عليه وسلم – قصة تصفه بمظهره الكوني في عظمته الخالدة كما رأى ذاته الكاملة في ملكوت الله، ومن ناحية كل مسلم من أتباعه هي كالدرس في أن يكون لقلب المؤمن معراج سماوي فوق هذه الدنيا، ليشهد ببصيرته أنوار الحق، وجمال الخير، وتجسد الأعمال الإنسانية في صورها الخالدة؛ فيكون بتدبره القصة كأنما يصعد إلى السماء وينزل؛ فيستريح إلى الحقائق الأساسية لهذه الحياة، فيدفع عن نفسه بذلك تعقد الأخيلة الذي هو أساس البلاء على الروح"[2]

وبهذا ضمن الرافعي مقاله كثيراً من الأحاديث، والآيات القرآنية وتفسيرها، معتمداً على بعض التفاسير، ومتبنياً وجهة نظره التي حاول التأكيد عليها بطرق كثيرة، ولنا أن نأخذ بها ، أو نناقشها كما فعلت في السطور السابقة.

---

(١) وحي القلم، ج٢، ص: ٢١.

(٢) وحي القلم، ج٢، ص: ٢٤.

ب/ القصص التاريخية المستدعاة في مقالات الرافعي.

مقالة تاريخ يتكلم

في هذا المقال ينتقل الرافعي إلى الزمن الماضي عن طريق حلم، ويزعم أنه يكتب كثيرًا، ويقرأ كثيراً في أحلامه، وربما لا يجانبني الصواب إن قلت إن الرافعي يسير في هذا المقال على درب رسالة الغفران، إذ يلتقي بشخصية تاريخية بينه وبينها حوالي تسعمائة وثمانية وخمسين عاماً، ويتحدث معها ، ويؤرخ لتلك الفترة التي عاد إليها، وهذه الشخصية هي الحاكم بأمر الله[1]، ولقد استدعى الرافعي هذه الشخصية التاريخية ليلمح إلى شخصية عاصرها، وهي شخصية مصطفى كمال أتاتورك[2]، ولقد اختار الرافعي شخصية الحاكم بأمر الله لأوجه الشبه بين الشخصيتين في عدة جوانب، سيأتي تفصيلها في السطور القادمة.

يقول العريان في سبب تأليف الرافعي لهذا المقال: "وكان للرافعي رايٌ في ما تنقل الصحف من أخبار تركيا، تفسره مقالة "تاريخ يتكلم" وقد دعاه إلى إنشاء هذا المقال أخبار تناقلتها الصحف في ذلك الوقت عن أحداث تجري في تركيا؛ رأى فيها مشابهة من حوادث سبقتها في مصر قبل ذلك بألف سنة ، في أيام الحاكم بأمر الله الفاطمي... ، ثم جاءت مناسبة هذه المقالة فأنشأها ، وجعل الحديث فيها عن الحاكم بأمر الله؛ وهو يعني رئيس الجمهورية التركية لذلك العهد؛ وكانت هذه التعمية وسيلته ليتهرب من التبعة السياسية"[3]

ويحتال الرافعي بتلك الحيلة الأدبية ، ويقابل الحاكم بأمر الله في حلمه ، ويتخذه الحاكم كاتباً ومؤرخاً لأعماله، فيشاهد كثيرًا مما قام به ، وما حدث في عهده . يقول الرافعي:

---

(١) انظر: ترجمته عند تقي الدين المقريزي ، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف ب (الخطط المقريزية) ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١،ج٤، ١٤١٨هـ، ص: ٧١ .

(٢) انظر: أمين محمد سعيد وكريم خليل ثابت، سيرة مصطفى كمال باشا وتاريخ الحركة الوطنية في الأناضول، إدارة مجلة اللطائف المصورة بمصر القاهرة، سبتمبر ١٩٢٢م، ط١، ص: ٥ وما بعدها.

(٣) محمد سعيد العريان، حياة الرافعي، ص: ٢٧٨- ٢٧٩.

"فرأيته يبتدع في كل وقت بدعاً، ويخترع أحكاماً يكره الناس على أن يعملوا بها، ويعاقبهم على الخروج منها، ثم يعود فينقض أمره ، ويعاقب على الأخذ به، كان الذي نقض غير الذي أبرم، وكأنه حين يتبلد فيعجزه أن يخترع جديدًا يجعل اختراعه إبطال اختراعه.

ورأيته كأنما يعتَدُّ نفسَه مخَّ هذه الأمة، فلا بد أن يكون عقلاً لعقولها، ثم لا بد أن يستعلي الناس ، ويستبد بهم استبداد الشريعة في أمرها ونهيها، فكانت أعماله في جملتها هي نقض أعمال الشريعة الإسلامية، وظن أنه مستطيع محو ذلك العصر من أذهان الناس وقتل التاريخ الإسلامي بتاريخ قاتل سفاك."[1]

وهذه الأقوال مما ذكر في أخبار الحاكم بأمر الله في كتب التاريخ والتراجم. فالمقريزي يقول عنه في خططه: "وكانت سيرته من أعجب السير، وخطب له على منابر مصر والشام وأفريقية والحجاز، وكان يشتغل بعلوم الأوائل، وينظر في النجوم ، وعمل رصداً واتخذ بيتاً في المقطم ينقطع فيه عن الناس لذلك، ويقال إنه كان يعتريه جفاف في دماغه، فلذلك كثر تناقضه"[2]

ومن عجيب أعماله أيضاًما ذكره المقريزي من أنه: "أمر النصارى واليهود بشدّ الزنار ولبس الغيار، ومنع الناس من أكل الملوخية والجرجير والتوكلية والدلينس، وذبح الأبقار السليمة من العاهة إلّا في أيام الأضحية، ومنع من بيع الفقاع وعمله البتة، وأن لا يدخل أحد الحمام إلا بمئزر، وأن لا تكشف امرأة وجهها في طريق، ولا خلف جنازة، ولا تتبرّج، ولا يباع شيء من السمك بغير قشر، ولا يصطاده أحد من الصيادين، وتتبع الناس في ذلك كله وشدّد فيه، وضرب جماعة بسبب مخالفتهم ما أمروا به ونهوا عنه مما ذكر، وخرجت العساكر لقتال بني قرّة أهل البحيرة، وكتب على أبواب المساجد وعلى الجوامع بمصر وعلى أبواب

---

(١) وحي القلم، ج٢، ص:١٤٣.

(٢) تقي الدين المقريزي ، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، ج٤، ص: ٧٧.

الحوانيت والحجر والمقابر سبّ السلف ولعنهم، وأكره الناس علـــى نقـــش ذلـــك وكتابتـــه بالأصباغ في سائر المواضع"[1]

وقد أشار الرافعي لما ذكره المقريزي من سب الحاكم بأمر الله للصحابة ، وكتابة ذلـــك على جدران المساجد ، فقال: "أمر الناس بسب الصحابة، وأن يكتب ذلـــك علـــى حيطـــان المساجد والمقابر والشوارع!

أخزاه الله! أهي رواية تمثيلية يلصق الإعلان عنها في كل مكان؟ ولو سمع لسمع المساجد والمقابر والشوارع تقول: أخزاه الله!"[2]

ويذكر الرافعي في بداية المقال أن الحاكم بأمر الله كان يركب حمـــاراً يســـمى القمـــر فيقول: "أقبل راكباً حماراً أشهب؟ فصاحوا "القمر القمر""[3]

ويكرر ذكر هذا الأمر مرة أخرى مبينـــاً مغزاه فيقول: "هذا الفاسق لا يركب إلا حمارًا أشهب يسميه: "القمر"، وقد جعل نفسه محتسبًا لغاية خبيثة؛ فهو يدور على حمـــاره هـــذا في الأسواق ومعه عبد أسود، فمن وجده قد غش أمر الأسود فـــ ... ! ووقف هو ينظر ويقـــول للناس: انظروا ... !

ومن غلبة الفسوق على نفسه وعلى شيعته أن داعيته "حمزة بن علي" نـــوه بالحمـــار في كتابه وأومأ إليه بالثناء، لخصال: منها أن ... ! وكتب حمزة هذا في بعـــض رســـائله؛ أن مـــا يرتكبه أهل الفساد بجوار البساتين التي يمر بها "الفاسق" من المنكر والفحشاء، إنما يرتكـــب في طاعته ... !"[4]

---

(١) تقي الدين المقريزي ، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، ج٤، ص: ٧٢.

(٢) وحي القلم- ج٢- ص ١٤٥- ١٤٦.

(٣) وحي القلم، ج٢، ص: ١٤٣.

(٤) وحي القلم، ج٢، ص: ١٤٦.

وقد ذكر المقريزي هذا في كتابه (اتعاظ الحنفاء بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفاء) فقـــال: "كان الحاكم يركب حماراً يسمى القمر ويعبر به على الناس"[1].

ويذكر الرافعي تكذيب الحاكم بأمر الله للنبوة وادعاءه الربوبية فيقـــول: "وسَـــوَّل لـــه جنونه أنه خلق تكذيباً للنبوة؛ ثم أفرط عليه الجنون فحصل في نفســـه أنـــه خلـــــق تكـــذيباً للألوهية؛ وفي تكذيبه للنبوة والألوهية يحمل الأمة بالقهر والغلبة على ألا تصـــدق إلا به هو؛ وفي سبيل إثباته لنفسه صنع ما صنع، فجاء تاريخه لا ينفي ألوهية ولا نبوة، بل ينفي العقـــــل عن صاحبه"[2]

ويكرر الرافعي ذكر هذا الأمر مؤكداً عليه ومنفراً منه فيقـــول: "هـــذه هـــي الطامـــة الكبرى؛ فلا أدري كيف أكتب عنها؛ لقد تطاول المجنون إلى الألوهية فادعاها، وصار يكتـــب عن نفسه: باسم الحاكم الرحمن!

ولو كان أغبى الأغبياء في موضعه لاتَّقى شيئاً، لا أقول تقوى الدين والضـــمير، ولكـــن تقوى النفاق السياسي، فكان يحمل الناس على أن يقولوا عنه: "أبانا الذي في الأرضين!".

و إلا فأي جهل وخبط، وأي حمق وتهور، أن يكون إله على حمار، وإن كـــان اســـــم حماره القمر!"[3]

وقد ذكر المقريزي هذا فقال:".. وادعى الربوبية. وقدم رجل يقال له يحـــيى اللبـــاد، – ويعرف بالزوزني الأخرم– فساعده على ذلك، ونشط جماعة على الخروج عن الشريعة."[4]

---

(١) تقي الدين المقريزي، أحمد بن علي بن عبد القادر ، أبو العباس الحسيني العبيدي ، اتعاظ الحنفاء بأخبـــار الأئمـــة الفاطميين الخلفاء، تحقيق: د. محمد حلمي محمد أحمد و د. جمال الدين الشيال، المجلـــس الأعلـــى للشـــئون الإسلامية ، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ط١، ج٢، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م ، ص:١٢١.

(٢) وحي القلم، ج٢، ص: ١٤٣– ١٤٤.

(٣) وحي القلم، ج٢، ص: ١٤٨.

(٤)تقي الدين المقريزي، اتعاظ الحنفاء بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفاء، ج٢، ص:١١٧–١١٨.

ويرجع الرافعي أيضاً السبب في إقدام الحاكم على هذا الفعل الشنيع إلى من كان حوله من فاسدي الرأي، ومنهم الزوزني الأخرم الذي ذكره المقريزي ، فيرى الرافعي أن الحاكم: "ابتلي بقوم فتنوه بآرائهم ومذهبهم، وهم حمزة بن علي، والأخرم، وفلان، وفلان ... وقد لفقوا للدنيا مذهباً هو صورة عقولهم الطائشة، لا يجيء إلا للهدم، ثم لا يضع أول معاوله إلا في قبة السماء ليهدمها! ولو أنا جمعت هذا المذهب في كلمة واحدة لقلت: هو حماقة حمقاء تريد إخراج الله من الوجود لإدخال الله في بعض الطغاة!

ويتلقبون في مذهبهم بهذه الألقاب: العقل، الإرادة، الإمام، قائم الزمان، علة العلل!"[1]

ويبسط الرافعي ما دونه من تاريخ هذا الطاغية بعدما أصبح كاتباً له، فيذكر مما ذكر في أصل نسب الخلفاء الفاطميين، وما جاء في كتب التاريخ من أنهم لا ينحدرون إلى أصول علوية، وإنما لهم جد يهودي فيقول: " فإني أراه قد خلق وفي مخه لفافة عصبية من يهودية جده رأس هذه الدعوة؛ فهو الحاكم بن العزيز بن المعز بن القاسم المهدي عبيد الله، ويقولون: إن عبيد الله كان ابن امرأة يهودية من حداد يهودي، فاتفق أن جرى ذكر النساء في مجلس الحسين بن محمد القداح، فوصفوا له تلك المرأة اليهودية، وأنها آية في الحسن، وكان لها من الحداد ولد، فتزوجها الرجل وأدب ابنها وعلمه، ثم عرفه أسرار الدعوة العلوية وعهد إليه بها."[2]

وكأن الرافعي ينقل هذا بنصه من ابن الأثير حين قال: "وَكَانَ الْحُسَيْنُ يَدَّعِي أَنَّهُ الْوَصِيُّ وَصَاحِبُ الْأَمْرِ، وَالدُّعَاةُ بِالْيَمَنِ وَالْمَغْرِبِ يُكَاتِبُونَهُ وَيُرَاسِلُونَهُ، وَاتَّفَقَ أَنَّهُ جَرَى بِحَضْرَتِهِ حَدِيثُ النِّسَاءِ بِسَلَمِيَّةَ، فَوَصَفُوا لَهُ امْرَأَةَ رَجُلٍ يَهُودِيٍّ حَدَّادٍ، مَاتَ عَنْهَا زَوْجُهَا، وَهِيَ فِي غَايَةِ الْحُسْنِ، فَتَزَوَّجَهَا، وَلَهَا وَلَدٌ مِنَ الْحَدَّادِ يُمَاثِلُهَا فِي الْجَمَالِ، فَأَحَبَّهَا وَحَسُنَ مَوْقِعُهَا مَعَهُ،

---

(١) وحي القلم، ج٢، ص: ١٤٤.

(٢) المصدر نفسه، ص: ١٤٤.

وَأَحَبَّ وَلَدَهَا، وَأَدَّبَهُ، وَعَلَّمَهُ، فَتَعَلَّمَ الْعِلْمَ، وَصَارَتْ لَهُ نَفْسٌ عَظِيمَةٌ، وَهِمَّةٌ كَبِيرَةٌ.فَمِنَ الْعُلَمَاءِ مِنْ أَهْلِ هَذِهِ الدَّعْوَةِ مَنْ يَقُولُ: إِنَّ الْإِمَامَ الَّذِي كَانَ بِسَلَمِيَّةَ، وَهُوَ الْحُسَيْنُ، مَاتَ وَلَمْ يَكُنْ [لَهُ] وَلَدٌ، فَعَهِدَ إِلَى ابْنِ الْيَهُودِيِّ الْحَدَّادِ، وَهُوَ عُبَيْدُ اللَّهِ، وَعَرَّفَهُ أَسْرَارَ الدَّعْوَةِ مِنْ قَوْلٍ وَفِعْلٍ، وَأَيْنَ الدُّعَاةُ، وَأَعْطَاهُ الْأَمْوَالَ وَالْعَلَامَاتِ، وَتَقَدَّمَ إِلَى أَصْحَابِهِ بِطَاعَتِهِ وَخِدْمَتِهِ، وَأَنَّهُ الْإِمَامُ وَالْوَصِيُّ"[(١)]

ويذكر المقريزي هذا الخبر أيضاً ، غير أنه يقول إنها أقوال موضوعة، يقول: "وبعض منكري نسبهم في العلوية يقول : إنّ عبيد الله من اليهود، وإنّ الحسين بن أحمد المذكور تزوّج امرأة يهودية من نساء سلمية كان لها ابن من يهوديّ حدّاد، مات وتركه لها، فرباه الحسين، وأدّبه وعلمه، ثم مات عن غير ولد ،فعهد إلى ابن امرأته هذا، فكان هو: عبيد الله المهديّ وهذه أقوال إن أنصفت تبين لك أنها موضوعة"[(٢)]

ويُرجع الرافعي معظم أفعال الحاكم بأمر الله الغريبة والمعادية للإسلام إلى هذا الأمر، مسلمًا بصحة هذه الرواية.

ويرى الرافعي أن ما كان يظهره الحاكم من ورع واهتمام بالعلم والعلماء كان من لئيم كيده ومكره، فيقول: " أظهر الطاغية أن الله يؤيد به الإسلام، ليتألف الجند والشعب ويستميلهم إليه، وكان في ذلك لئيم الكيد، دنِيء الحيلة، يهودي المكر، فأمر بعمارة المدارس للفقه ، والتفسير ، والحديث ، والفتيا ، وبذل فيها الأموال، وجعل فيها الفقهاء "والمشايخ"، وبالغ في إكرامهم ، والتوسعة عليهم ، والتخضع لهم، ودخل في ظلال العمائم. وأحضر لنفسه فقيهين مالكيين "اثنين لا واحد" يعلمانه ويفقهانه، وكان أشبه بمريد مع شيخ الطريقة يتسعد به

---

(١)أبو الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني الجزري، عز الدين ابن الأثير، الكامل في التاريخ، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت ، لبنان، ط١،ج٦، ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م، ص:٥٨٧- ٥٨٨.

(٢) تقي الدين المقريزي، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، ج٢، ص: ١٨١.

ويتيمن؛ أشرف ألقابه أنه خادم العمامة الخضراء، وأسعد أوقاته اليوم الذي يقــول لــه فيــه الشيخ: رأيتك في الرؤيا ورأيت لك!"(١)

هذا عن المقال في ظاهره، ورده على مصادره في كتب التاريخ، وبقي أن أوضح الرابط بين قصة الحاكم بأمر الله وقصة مصطفى كمال أتاتورك، وأبين لماذا اختار الرافعي شخصية الحاكم بأمر الله معادلاً موضوعيًّا وإشارة لأتاتورك، وذلك بتتبع سيرة أتاتورك في كتب التاريخ، ولا أخفي سرًا أن هذا الأمر جد عسير؛ ذلك لما أحاط شخصية أتاتورك من تضليل في كثير من الكتب التي مجدت شخصيته ورأت فيه قائدًا وبطلاً، كما أن الرافعي كان معاصرًا لتلك الفترة، فلم يطلع على تلك الكتب التي أرخت لأتاتورك وتاريخ تركيا الحديثة، إلا كتاب واحد طبع عام ١٩٢٢ م، بعنوان (سيرة مصطفى كمال باشا وتاريخ الحركة الوطنية في الأناضول)(٢)، وأظن أن الرافعي قد كون فكرته عن أتاتورك مما كان يدور حوله من جدل في الصحف، وما كان يطرح حوله من آراء في الأوساط السياسية والثقافية في زمن الرافعي.

فشخصية أتاتورك شخصية مبهمة، يقول عبد الله عبد الرحمن الذي ترجم كتاب (الرجل الصنم) عن كاتب تركي لم يذكر اسمه خوفًا عليه، وكما طلب هو نفسه مخافة التنكيل به من قبل أنصار أتاتورك – كما ادعى المترجم– يقول: "ومشكلة الكشف عن الهوية الحقيقية لمصطفى كمال أعقد من قضية ستالين؛ فالذين جاؤوا بعد ستالين كشفوا حقيقته، أما الذين جاؤوا بعد مصطفى كمال فقد عملوا على العكس، أصدروا قانونًا لحماية مصطفى كمال من أي انتقاد، ولا يزال هذا القانون ساريًا حتى اليوم"(٣)، ويؤكد على ذلك أيضًا صاحب كتاب (أسرار الانقلاب العثماني) حين يقول عن الكتب التي أرخت لهذه الفترة: "فهذه الكتب التي

---

(١) وحي القلم، ج٢، ص: ١٤٥.

(٢) أمين محمد سعيد وكريم خليل ثابت– سيرة مصطفى كمال باشا وتاريخ الحركة الوطنية في الأناضول– إدارة اللطائف المصورة بمصر القاهرة، ط١، ١٩٢٢م .

(٣) الرجل الصنم ، تأليف ضابط تركي سابق لم يذكر المترجم اسمه ، المترجم عبد الله عبد الرحمن ، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، ط١ ،٢٠١٣م ، مقدمة المترجم ص : ٦–٧.

كانت حصيلة اقتناعات أو تفسيرات ابتدعها مؤلفوها بوحي من المؤثرات السياسية المعاصرة ليست من الحقيقة في شيء، لأن مفتعلي هذه الحوادث ومدبريها أخفوا حقائق المأساة وأسرارها لدرجة أننا عشنا حوادثها في الثكنة التي بدأت فيها من أولها حتى آخرها فلم نتمكن من معرفة أسبابها الحقيقة أو حتى الإحساس بها"(١) .

لهذا فإن ما سيعتمد عليه البحث في الحديث عن أتاتورك من مراجع هو فقط من قبيل توضيح أوجه الشبه بين أتاتورك والحاكم بأمر الله، وليس تتبعًا للمصادر التي اعتمدها الرافعي في كتابة مقاله؛ لأن هذه المراجع نشرت في وقت لاحق لعصر الرافعي.

نبدأ بالنقيصة الأولى التي رآها الرافعي في الحاكم بأمر الله، وبالتالي هو يقصد بها أتاتورك أيضًا، وهي كره الإسلام ومحاربته، حيث إنه "من المعلوم يقينًا لدى أهل الوعي والبصيرة أن أعداء الإسلام من يهودية ماكرة، وصليبية حاقدة، وشيوعية ملحدة متغطرسة، واستعمارية لئيمة متسلطة.. لما وجدوا في الإسلام مبادئ تتميز بالربانية والعالمية، وتتصف بالخلود والتجدد، وتحمل في طبيعتها خصائص شمولها ونموها وامتدادها، ولما وجدوا في المسلمين قوة لا تقهر، وعزيمة لا تلين، وجهادًا لا ينقطع، وفتوحًا لا يتوقف ، ولما وجدوا الخلافة الإسلامية تجمع المسلمين تحت قيادة واحدة، ولما وجدوا هذا كله جمعوا جموعهم واحكموا أمرهم، ووضعوا مخططاتهم، وعقدوا مؤتمراتهم، واتخذوا مقرراتهم، لأجل أن يضربوا المسلمين ضربة قاصمة.." (٢)

مقالة قصة زواج وفلسفة المهر:

يتناول الرافعي في هذه القصة، قصة سعيد بن المسيب(١٥ – ٨٧هـ) ،وتزويجه لابنته، وقد أخذ الرافعي نواة هذه القصة من كتب التاريخ والتراجم التي تناولت طبقات الصحابة

(١) مصطفى طوران ، أسرار الانقلاب العثماني، ترجمة/ كمال خوجة – دار السلام ، ط٤ ، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م، ص: ٩.

(٢) المرجع نفسه ، ص٣.

والتابعين . يقول محمد سعيد العريان عن هذه القصة إنها "لها أصل معتمد في التاريخ فلم يكـــن له في إنشائها إلا بيان الأديب وفن القاص، وكانت نواةً فمهَّد لهـــا ،واســـتنبتها ، فنمـــت ، وازدهرت."[1]

وبالبحث عن هذه القصة في كتب التراجم وجدت أنها ذكرت في أكثر من كتاب، فقد وردت ترجمة سعيد بن المسيب في الطبقات الكبرى لابن سعد[2]، وفي حلية الأولياء وطبقـــات الأصفياء لأبي نعيم أحمد بن عبد الله بن أحمد بن إسحاق بن موسى بـــن مهـــران الأصـــبهاني (المتوفى: ٤٣٠هـــ)[3].

يسرد الرافعي حواراً دار بين سعيد بن المسيب ورسول عبد الملك بن مروان وقد جـــاءه في طلب ابنته لابن عبد الملك، يقول له: " ويحك "يا أبا محمد" لكأن دمك والله من عـــدوك؛ فهو يفور بك لتلج في العناد فتقتل، وكأني بك والله بين سَبُعين قد فغرا عليك؛ هذا عن يمينك وهذا عن يسارك، ما تفر من حتف إلا إلى حتف، ولا ترحمك الأنياب إلا بمخاليبها.

ههنا هشام بن إسماعيل عامل أمير المؤمنين، إن دخلته الرحمة لـــك اســـتوثق منـــك في الحديد، ورمى بك إلى دمشق، وهناك أمير المؤمنين، وما هو والله إلا أن يطعم لحمك السيف ، يعض بك عض الحية في أنيابها السم؛ وكأني بهذا الجنب مصـــروعاً لمضـــجعه، وبهـــذا الوجـــه مضرجاً بدمائه، وبهذه اللحية معفَّرةً بترابها، وبهذا الرأس محتزًّاً في يد "أبي الزعيزعة" جلاد أمير المؤمنين، يلقيه من سيفه رمي الغصن بالثمرة قد ثقلت عليه."[4].

---

(١) العريان ، حياة الرافعي، ص:٢٥١.

(٢) أبو عبد الله محمد بن سعد بن منيع الهاشمي ، المعروف بابن سعد، الطبقات الكبرى، تحقيق: إحسان عبـــاس، دار صادر ، بيروت، ط١، ج٥، ١٩٦٨م، ص: ١١٩.

(٣) أبو نعيم أحمد بن عبد الله بن أحمد الأصبهاني ، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء ،د.ط، ج٢، دار الفكر العـــربي ، القاهرة، ١٤١٦هـــ / ١٩٩٦م، ص:١٦١.

(٤) وحي القلم، ج١، ص: ٨٤.

وقد جاء في طبقات ابن سعد أن " عَقَدَ عَبْدُ الْمَلِكِ لِابْنَيْهِ الْوَلِيدِ وَسُلَيْمَانَ بِالْعَهْدِ، وَكَتَبَ بِالْبَيْعَةِ لَهُمَا إِلَى الْبُلْدَانِ، وَعَامِلُهُ يَوْمَئِذٍ عَلَى الْمَدِينَةِ هِشَامُ بْنُ إِسْمَاعِيلَ الْمَخْزُومِيُّ، فَدَعَا النَّاسَ إِلَى الْبَيْعَةِ لَهُمَا فَبَايَعَ النَّاسَ وَدَعَا سَعِيدَ بْنَ الْمُسَيِّبِ أَنْ يُبَايِعَ لَهُمَا، فَأَبَى، وَقَالَ حَتَّى أَنْظُرَ، فَضَرَبَهُ هِشَامُ بْنُ إِسْمَاعِيلَ سِتِّينَ سَوْطًا، وَطَافَ بِهِ فِي تُبَّانٍ مِنْ شَعْرٍ حَتَّى بَلَغَ بِهِ رَأْسَ الثَّنِيَّةِ، فَلَمَّا كَرُّوا بِهِ قَالَ: أَيْنَ تَكِرُّونَ بِي؟ قَالُوا: إِلَى السِّجْنِ. قَالَ: وَاللَّهِ، لَوْلَا أَنِّي ظَنَنْتُ أَنَّهُ الصَّلْبُ مَا لَبِسْتُ هَذَا التُّبَّانَ أَبَداً، فَرَدُّوهُ إِلَى السِّجْنِ وَحَبَسَهُ ، وَكَتَبَ إِلَى عَبْدِ الْمَلِكِ يُخْبِرُهُ بِخِلَافِهِ، وَمَا كَانَ مِنْ أَمْرِهِ، فَكَتَبَ إِلَيْهِ عَبْدُ الْمَلِكِ يَلُومُهُ فِيمَا صَنَعَ بِهِ، وَيَقُولُ: سَعِيدٌ كَانَ وَاللَّهِ، أَحْوَجَ إِلَى أَنْ تَصِلَ رَحِمَهُ مِنْ أَنْ تَضْرِبَهُ؛ وَإِنَّا لَنَعْلَمُ مَا عِنْدَ سَعِيدٍ شِقَاقٌ وَلَا خِلَافٌ "(١)، ونلاحظ أن الرافعي أحيانًا يستخدم الألفاظ نفسها مع تغيير طفيف في الصياغة.

وقد جاء في الحوار الذي سرده الرافعي أيضاً: " يتحدث الناس أن المدينة من دون الأمصار قد حرسها الله بفقيهها القرشي العربي "أبي محمد بن المسيب" كرامة لرسول الله صلى الله عليه وسلم. وقد علم أهل الأرض أنك حججت نيفًا وثلاثين حجة، وما فاتتك التكبيرة الأولى في المسجد منذ أربعين سنة، وما قمت إلا في موضعك من الصف الأول، فلم تنظر قط إلى قفا رجل في الصلاة؛ ولا وجد الشيطان ما يعرض لك من قبله في صلاتك ولا قفا رجل"(٢) .

وجاء في عدم تفويته لتكبيرة الإحرام في المسجد: " قَالَ أَخْبَرَنَا عَمْرُو بْنُ عَاصِمٍ الْكِلَابِيُّ قَالَ: حَدَّثَنَا سَلَّامُ بْنُ مِسْكِينٍ ، عَنْ عِمْرَانَ بْنِ عَبْدِ اللَّهِ ، عَنْ سَعِيدِ بْنِ الْمُسَيِّبِ قَالَ:

---

(١) ابن سعد، الطبقات الكبرى، ج٥، ص: ١٢٦.

(٢) وحي القلم، ج١، ص: ٨٤.

مَا فَاتَتْهُ صَلَاةُ الْجَمَاعَةِ مُنْذُ أَرْبَعِينَ سَنَةً ، وَلَا نَظَرَ فِي أَقْفَائِهِمْ. قَالَ عِمْرَانُ: وَكَانَ سَعِيدٌ يُكْثِـــرُ الِاخْتِلَافَ إِلَى السُّوقِ"(١)

وأورد صاحب الحلية خبراً بسنده عنه أنه قال: " لَقَدْ حَجَجتَ أَرْبَعِينَ حَجَّةً"(٢)

يستمر الرافعي في سرد الحوار بين رسول عبد الملك بن مروان وبين سعيد بن المســـيب، وكيف كان يرغبه في طلب عبد الملك ويرهبه من بطشه إذا أعرض عنه، فكان رد ابن المسيب أن قال له: " يا هذا، أما أنا فقد سمعت، وأما أنت فقد رأيت، وقد روينا أن هـــذه الـــدنيا لا تعدل عند الله جناح بعوضة، فانظر ما جئتني أنت به، وقسه إلى هذه الدنيا كلـــها، فكـــم – رحمك الله – تكون قد قسمت لي من جناح البعوضة؟ ولقد دُعيت من قبل إلى نيف وثلاثـــين ألفًا لآخذها، فقلت: لا حاجة لي فيها ولا في بني مروان، حتى ألقى الله فيحكم بـــيني وبينـــهم "وها أنا ذا اليوم أُدعى إلى أضعافها وإلى المزيد معها؛ أفأقبض يدي عن جمرة ثم أمدها لأملأهـــا جمرًا؟ لا والله ما رغب عبد الملك لابنه في ابنتي، ولكنه رجل من سياسته إلصاق الحاجة بالناس ليجعلها مَقَادة لهم فيصرفهم بها؛ وقد أعجزه أن أبايعه؛ لأن رسول الله – صـــلى الله عليـــه وسلم – نهى عن بيعتين، وما عبد الملك عندنا إلا باطل كابن الزبير، ولا ابن الزبير إلا باطـــل كعبد الملك، فانظر فإنك ما جئت لابنتي وابنه، ولكن جئت تخطبني أنا لبيعته."(٣)

وقد جاء في حلية الأولياء خبر المال الذي عرضه ابن مروان على ابن المسيب، "حَـــدَّثَنَا أَحْمَدُ بْنُ جَعْفَرِ بْنِ حَمْدَانَ، قَالَ: ثنا عَبْدُ اللهِ بْنُ أَحْمَدَ بْنِ حَنْبَلٍ، قَالَ: ثنا شَيْبَانُ بْنُ فَـــرُّوخَ، قَالَ: ثنا سَلَّامُ بْنُ مِسْكِينٍ، قَالَ: ثنا عِمْرَانُ بْنُ عَبْدِ اللهِ بْنِ طَلْحَةَ، قَـــالَ: دُعِـــيَ سَـــعِيدُ بْـــنُ

---

(١) ابن سعد، الطبقات الكبرى، ج٥، ص:١٣١. وانظر الأصبهاني، حليـــة الأوليـــاء وطبقـــات الأصـــفياء، ج٢ ، ص:١٦٢ -١٦٣.

(٢) الأصبهاني، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، ج٢، ص: ١٦٤.

(٣) وحي القلم، ج١، ص: ٨٥.

الْمُسَيِّب إِلَى نَيِّفٍ وَثَلَاثِينَ أَلْفًا لِيَأْخُذَهَا فَقَالَ: «لَا حَاجَةَ لِي فِيهَا وَلَا بَنِي مَرْوَانَ حَتَّى أَلْقَى اللهَ فَيَحْكُمُ بَيْنِي وَبَيْنَهُمْ»"(١)، ونرى كيف يأخذ الرافعي الخبر كما جاء بنصه في كتب التراجم فيجعله في ثنايا قصته، وفي دائرة الحوار الذي يجريه على ألسنة أبطالها.

أما قصة زواج ابنة سعيد بن المسيب فجاءت في كتب التراجم على هذا النحو: " عَنِ ابْنِ أَبِي وَدَاعَةَ، قَالَ: " كُنْتُ أُجَالِسُ سَعِيدَ بْنَ الْمُسَيِّبِ فَفَقَدَنِي أَيَّاماً فَلَمَّا جِئْتُهُ قَالَ: أَيْنَ كُنْتَ؟ قَالَ: تُوُفِّيَتْ أَهْلِي فَاشْتَغَلْتُ بِهَا فَقَالَ: أَلَا أَخْبَرْتَنَا فَشَهِدْنَاهَا؟ قَالَ: ثُمَّ أَرَدْتُ أَنْ أَقُومَ فَقَالَ: هَلِ اسْتَحْدَثْتَ امْرَأَةً؟ فَقُلْتُ: يَرْحَمُكَ اللهُ وَمَنْ يُزَوِّجُنِي وَمَا أَمْلِكُ إِلَّا دِرْهَمَيْنِ أَوْ ثَلَاثَةً؟ فَقَالَ: أَنَا، فَقُلْتُ: أَوَتَفْعَلُ؟ قَالَ: نَعَمْ، ثُمَّ حَمِدَ اللهَ تَعَالَى، وَصَلَّى عَلَى النَّبِيِّ – صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ – وَزَوَّجَنِي عَلَى دِرْهَمَيْنِ أَوْ قَالَ: ثَلَاثَةٍ، قَالَ: فَقُمْتُ وَلَا أَدْرِي مَا أَصْنَعُ مِنَ الْفَرَحِ فَصِرْتُ إِلَى مَنْزِلِي وَجَعَلْتُ أَتَفَكَّرُ مِمَّنْ آخُذُ وَمِمَّنْ أَسْتَدِينُ فَصَلَّيْتُ الْمَغْرِبَ وَانْصَرَفْتُ إِلَى مَنْزِلِي ، وَاسْتَرَحْتُ ، وَكُنْتُ وَحْدِي صَائِمًا فَقَدَّمْتُ عَشَائِي أُفْطِرُ ، كَانَ خُبْزاً وَزَيْتًا فَإِذَا بِآتٍ يَقْرَعُ ، فَقُلْتُ: مَنْ هَذَا؟ قَالَ: سَعِيدٌ قَالَ: فَتَفَكَّرْتُ فِي كُلِّ إِنْسَانٍ اسْمُهُ سَعِيدٌ إِلَّا سَعِيدَ بْنَ الْمُسَيِّبِ ، فَإِنَّهُ لَمْ يُرَ أَرْبَعِينَ سَنَةً إِلَّا بَيْنَ بَيْتِهِ وَالْمَسْجِدِ فَقُمْتُ فَخَرَجْتُ فَإِذَا سَعِيدُ بْنُ الْمُسَيِّبِ ، فَظَنَنْتُ أَنَّهُ قَدْ بَدَا لَهُ ، فَقُلْتُ: يَا أَبَا مُحَمَّدٍ أَلَا أَرْسَلْتَ إِلَيَّ فَآتِيَكَ قَالَ: لَأَنْتَ أَحَقُّ أَنْ تُؤْتَى ، قَالَ: قُلْتُ: فَمَا تَأْمُرُ؟ قَالَ: إِنَّكَ كُنْتَ رَجُلًا عَزَباً فَتَزَوَّجْتَ ، فَكَرِهْتُ أَنْ تَبِيتَ اللَّيْلَةَ وَحْدَكَ، وَهَذِهِ امْرَأَتُكَ ، فَإِذَا هِيَ قَائِمَةٌ مِنْ خَلْفِهِ فِي طُولِهِ ، ثُمَّ أَخَذَهَا بِيَدِهَا فَدَفَعَهَا بِالْبَابِ، وَرَدَّ الْبَابَ ، فَسَقَطَتِ الْمَرْأَةُ مِنَ الْحَيَاءِ ، فَاسْتَوْثَقَتْ مِنَ الْبَابِ ، ثُمَّ قَدَمْتُهَا إِلَى الْقَصْعَةِ الَّتِي فِيهَا الزَّيْتُ وَالْخُبْزُ ، فَوَضَعْتُهَا فِي ظِلِّ السِّرَاجِ لِكَيْ لَا تَرَاهُ ، ثُمَّ صَعَدْتُ إِلَى السَّطْحِ فَرَمَيْتُ الْجِيرَانَ ، فَجَاءُونِي فَقَالُوا: مَا شَأْنُكَ؟ قُلْتُ: وَيْحَكُمْ زَوَّجَنِي سَعِيدُ بْنُ

---

(١) الأصبهاني، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، ج٢، ص: ١٦٦.

الْمُسَيِّبِ ابْنَتَهُ الْيَوْمَ وَقَدْ جَاءَ بِهَا عَلَى غَفْلَةٍ ، فَقَالُوا: سَعِيدُ بْنُ الْمُسَيِّبِ زَوَّجَكَ؟ قُلْتُ: نَعَمْ ، وَهَا هِيَ فِي الدَّارِ. قَالَ: فَنَزَلُوا هُمْ إِلَيْهَا وَبَلَغَ أُمِّي فَجَاءَتْ وَقَالَتْ: وَجْهِي مِنْ وَجْهِكِ حَرَامٌ إِنْ مَسَسْتَهَا قَبْلَ أَنْ أُصْلِحَهَا إِلَى ثَلَاثَةِ أَيَّامٍ قَالَ: فَأَقَمْتُ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ ثُمَّ دَخَلْتُ بِهَا فَإِذَا هِيَ مِنْ أَجْمَلِ النَّاسِ ، وَإِذَا هِيَ مِنْ أَحْفَظِ النَّاسِ لِكِتَابِ اللهِ ، وَأَعْلَمِهِمْ بِسُنَّةِ رَسُولِ اللهِ – صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ – وَأَعْرَفِهِمْ بِحَقِّ الزَّوْجِ ، قَالَ: فَمَكَثْتُ شَهْراً لَا يَأْتِينِي سَعِيدٌ وَلَا آتِيهِ ، فَلَمَّا كَانَ قُرْبُ الشَّهْرِ أَتَيْتُ سَعِيدًا وَهُوَ فِي حَلْقَتِهِ ، فَسَلَّمْتُ عَلَيْهِ ، فَرَدَّ عَلَيَّ السَّلَامَ ، وَلَمْ يكَلِّمْنِي حَتَّى تَقَوَّضَ أَهْلُ الْمَجْلِسِ ، فَلَمَّا لَمْ يَبْقَ غَيْرِي قَالَ: مَا حَالُ ذَلِكَ الْإِنْسَانُ؟ قُلْتُ: خَيْراً يَا أَبَا مُحَمَّدٍ ، عَلَى مَا يُحِبُّ الصَّدِيقُ وَيَكْرَهُ الْعَدُوُّ قَالَ : إِنْ رَابَكَ شَيْءٌ فَالْعَصَا، فَانْصَرَفْتُ إِلَى مَنْزِلِي ، فَوَجَّهَ إِلَيَّ بِعِشْرِينَ أَلْفَ دِرْهَمٍ " قَالَ عَبْدُ اللهِ بْنُ سُلَيْمَانَ: وَكَانَتْ بِنْتُ سَعِيدِ بْنِ الْمُسَيِّبِ خَطَبَهَا عَبْدُ الْمَلِكِ بْنُ مَرْوَانَ لِابْنِهِ الْوَلِيدِ بْنِ عَبْدِ الْمَلِكِ حِينَ وَلَّاهُ الْعَهْدَ ، فَأَبَى سَعِيدٌ أَنْ يُزَوِّجَهُ ،فَلَمْ يَزَلْ عَبْدُ الْمَلِكِ يَحْتَالُ عَلَى سَعِيدٍ حَتَّى ضَرَبَهُ مِائَةَ سَوْطٍ فِي يَوْمٍ بَارِدٍ ، وَصَبَّ عَلَيْهِ جَرَّةَ مَاءٍ وَأَلْبَسَهُ جُبَّةَ صُوفٍ"(١)

والرافعي ينقل الخبر نقلاً عن صاحب الحلية، ولكنه يضيف إليه وشي القصة، كأن يصف كيف فرح الرجل بما فعله سعيد، ووقع كلامه على نفسه، كعادته في وصف خلجات الإنسان ودواخله، يقول: " أنا، أنا، أنا. دوى الجو بهذه الكلمة في أذن طالب العلم الفقير، فحسب كأن الملائكة تنشد نشيدًا في تسبيح الله يَطِنّ لحنه: "أنا، أنا، أنا."

وخرجت الكلمة من فم الشيخ ومن السماء لهذا المسكين في وقت واحد، وكأنها كلمة زوجته إحدى الحور العين.

(١) الأصبهاني ،حلية الأولياء وطبقات الأصفياء ، ج٢، ص: ١٦٧-١٦٨-١٦٩، وانظر كذلك ابن سعد، الطبقات الكبرى، ج٥، ص: ١٣٨.

فلما أفاق من غشية أذنه، قال: "وتفعل؟."

قال "سعيد": "نعم" وفسر "نعم" بأحسن تفسيرها وأبلغه؛ فقال: قم فادع لي نفــراً مـــن الأنصار، فلما جاءوا حمد الله وصلى على النبي – صلى الله عليه وسلم – وزوجه على ثلاثـــة دراهم "خمسة عشر قرشاً."[(١)]

ثم يعقد الرافعي في ختام قصته مقارنة بين حال طالب العلم الفقير الذي فاز بابنة ســـعيد بن المسيب وبين حال عبد الملك بن مروان وابنه، الفقر وغنى النفس بتقـــوى الله، في مقابـــل وفرة المال والسلطان مع فقر النفس بتسلطها على العباد وتحايلها على أوامر الله: " ومكثـــت شهرًا لا يأتيني سعيد ولا آتيه، فلما كان بعد الشهر أتيته وهو في حلقته فسلمت، فرد علـــي السلام، ولم يكلمني حتى تفرق الناس من المجلس وخلا وجهه، فنظر إلي وقال:

"ما حال ذلك الإنسان؟."

أما ذلك "الإنسان" فلم يعرف من الفرق بين قصر ولي العهد ابن أمير المـــؤمنين، وبـــين حجرة ابن أبي وداعة التي تسمى داراً! إلا أن هناك مضاعفة الهم، وهنا مضاعفة الحب.

وما بين "هناك" إلى القبر مدة الحياة، ستخفت الروح من نور بعد نور، إلى أن تنطفـــئ في السماء من فضائلها.

وما بين "هنا" إلى القبر مدة الحياة، تسطع الروح بنور علـــى نـــور، إلى أن تشـــتعل في السماء بفضائلها.

وما عند أمير المؤمنين لا يبقى، وما عند الله خير وأبقى.

ولم يزل عبد الملك يحتال "لسعيد" ويرصد غوائله حتى وقعت به المحنة، فضـــربه عاملـــه على المدينة خمسين سوطاً في يوم بارد، وصب عليه جرة ماء، وعرضه على السيف، وطاف به

---

(١) وحي القلم، ج١، ص: ٨٩.

الأسواق عارياً في تَبَّان من الشعر، ومنع الناس أن يجالسوه أو يخاطبوه. وبهذه الوقاحة، وبهـــذه الرذيلة، وبهذه المخزاة، قال عبد الملك بن مروان: "أنا؟ "[1]

وإلى هنا يصل الرافعي إلى هدفه من القصة، وإلى سبب استدعائه لها من كتـــب التـــاريخ والتراجم، وهو عرض هذه الفلسفة العميقة في المهر، والزواج، وكان المجتمع أحوج ما يكـــون لها آنذاك – وفي كل عصر على أية حال – أراد الرافعي أن يقـــول للنـــاس يســـروا علـــى أنفسكم، ولكم في السلف خير قدوة، أراد أن يقول انظروا كيف كان حالهم وكيف أصـــبح حالكم، أراد أن يورد بين يدي أبناء مجتمعه هذه القصـــة وأن يســـتوعبوا تلـــك الفلســـفة، ويطبقوها في حياتهم حتى تنصلح أحوالهم.

وهنا، تبين لنا كيف تنوعت أساليب الرافعي في استدعاء القصص الدينيـــة والقصـــص التاريخية في ثنايا مقالاته، بين النقل الحرفي، لفظـــاً ومعنى، وبين نقل المعنى وتوشيته بألفاظه هو، وبين الجمع بين هذا وذاك، وقد يذكر مصدره الذي استقى منه معلوماته، وقـــد لا يـــذكره، ولكنه في هذا كله كان يضع هدفه نصب عينيه، مركزاً على الوصول إليه، ووضعه بين يـــدي القارئ.

(١) وحي القلم- ج١- ص ٩٠- ٩١.

الفصل الثاني

انفتاح المقال على الفن المسرحي

- المبحث الأول : البناء المسرحي.
- المبحث الثاني : مستويات لغة الحوار

قبل أن أبدأ في تحليل عناصر البناء الدرامي أو المسرحي ـــ ومدى توافرها أو تداخلها في مقالات الرافعي، أود أن أطرح سؤالاً قد تكشف إجابته عما ستكون عليه سطور البحث القادمة، والسؤال: ما مدى الترابط بين فن المقال والفن المسرحي؟ وهل ثمة تداخل بينهما؟

والحقيقة أن الإجابة على هذا التساؤل أمر عسير؛ فهذان النوعان الأدبيان بينهما بون شاسع، والتداخل فيما بينهما يكاد ينعدم، هذا إذا ما تحدثنا عن فن المقال الأدبي بعامة، أما عند الرافعي فالأمر جد مختلف، إذ إنه – كما تقدَّم في البحث من قبل – أديب من طراز فريد، مطلع على الأنواع الأدبية جميعها، ضارب في كل منها بسهم، لذا وجب علينا أن نغوص في مقالاته متلمسين أثر المسرح فناً أدبيّاً في تلك المقالات.

وبداية فإن الاختلاف الأول الذي يجعل من المسرح نوعاً أدبيّاً مختلفاً عن بقية الأنواع الأدبية أن المسرحية كتبت لتُمثَّل وتعرض على المشاهدين في وقت محدود ، لابد أن تصل فيه إلى الهدف الرئيس منها؛ فهي ليست للقراءة في المقام الأول، فهي من هذه الجهة تختلف عن الفنون الأدبية الأخرى، وينبغي في ذات الوقت الذي يشاهدها النظارة فيه أن يصل الأثر إلى نفوسهم؛ و عليه لابد أن يكثف الكاتب الحدث ويختاره بعناية؛ لذا كانت لها مقوماتها الخاصة، وأسلوبها المميز، وربما كان العنصران – التكثيف والاختيار – عنصرا تداخل والتقاء بين الفن المسرحي وفن المقال؛ حيث الغاية المحددة والحدث المحدد.

أما عن بقية عناصر البناء المسرحي، وكيف ظهرت في مقالات وحي القلم، فهذا ما سيظهر في سطور هذا الفصل بمبحثيه إن شاء الله.

المبحث الأول :البناء المسرحي

ليس من أهداف هذا البحث الدخول في تاريخ الفن الأدبي ، أوعرض أهـــم المحطـــات الرئيسة في مراحل تطوره، غير أنه من المهم أن نعرف أن الفـــن المســـرحي نشـــأ مرتبطـــاً بالموضوعات الدينية والعَقَدية في الأدب الإغريقي، وسارت المسرحية الرومانية علـــى الـــدرب نفسه، ثم تأثرت الآداب الأوربية بالمسرح الروماني، فكانت المسرحيات في إنجلتـــرا تعـــرض في الكنيسة، وتتناول الموضوعات الدينية أيضاً، ثم تطرقت المســـرحية إلى موضـــوعات خلقيـــة، وتناولت المبادئ والأخلاق إلى جانب الموضوعات الدينية، وقد بدأ المسرح شعراً، يحتوي على مجموعة من الأناشيد تنشدها الجوقة، وكان الحوار بين الشخصيات أيضاً شعراً.

أما في الأدب العربي، فقد أشارت الدراسات إلى أن مصر الفرعونية عرفت هذا الفـــن، وقد ارتبط أيضاً بالمعتقدات الدينية لديهم، وقيل إن الإغريق أخـــذوا فنـــهم المســـرحي مـــن الفراعنة ، وداروا في الفلك نفسه، ثم جاء الإسلام ، وقد عرف الأدب العربي في ظل الإسلام هذا النوع من الفن التمثيلي الذي يخدم الأفكار والعقائد التي تعرض أمام العامة، تحمل إلـــيهم العظة، وتقرب إليهم المفاهيم الدينية، كما ظهر خيال الظل في زمن الأيـــوبيين، وكـــان مـــن الطبيعي – لو أن الأمور سارت في نصابها الصحيح – أن يتطور الفن التمثيلي لينتج المســـرح الحديث كما وصل إلينا، إلا أن عصور التدهور والاضمحلال الحضاري التي مرت بها الأمـــة العربية بشكل عام ، ومصر بشكل خاص، وقفت حائلاً دون حدوث هذا، ولم يدخل المســـرح بالصورة الحديثة إلى الأدب العربي إلا بعد الاتصال الحضاري الذي حدث في عصر النهضـــة، وقد تأخر دخول الفن المسرحي إلى الأدب العربي نظراً للاهتمام الأكبر بالعلوم ، ومـــا يتعلـــق بأمور الجيش، و لذلك دخل هذا الفن في عهد الخديوي إسماعيل باشا الذي أنشأ دار الأوبرا.

و قبل تناول عناصر البناء المسرحي أو البناء الدرامي، يجب أولاً أن نعرف معني كلمـــة دراما، " فكلمة دراما تستعمل بمعنى المسرحية التي تقدم للجمهور في مسرح، أما كلمة درامي

أو *Dramatic* فالثابت أن لها مدلولها لدى المستمعين والقراء أكثر من مجرد كونها وصفاً للصورة المسرحية، و ذلك لأنها تستعمل في الحياة العادية بمعنى الشيء غير المتوقع، والذي يهز المشاعر هزة خاصة، ويثير عن طريق الصدفة والمفاجأة ألواناً من الأحاسيس أقوى مما يثيره مشهد عادي، والذي حدا الجمهور أن يستعمل الكلمة تلقائيّاً بهذا المعنى مفهومه الخاص لما تدل عليه الدراما من معنى.."[1] ولذلك فإن "الدراما فن أدائي أولاً وأخيراً، وأن المحك الحقيقي للنص الدرامي هو خشبة المسرح فقط، فالنص الدرامي الذي يفشل على خشبة المسرح وأمام جمهور نص غير مسرحي، مجرد نص أدبي فقط"[2] وعلى ذلك فإن الفرق بين النص المسرحي والدراما هو ترجمة هذا النص إلى عمل يؤديه الممثلون على خشبة المسرح.

غير أن كلمة دراما اتسعت مع تطور الفنون الأدائية وتنوعها لتشمل الأعمال التي تقدم في السينما ، والإذاعة ،والتليفزيون، تلك فنون تلت المسرح في الظهور، وتتفق معه في كونها فنوناً أدائية تعتمد على التمثيل ، والحركة ، والصورة وغير ذلك من المؤثرات التي تميز كل فن منها . فالعلاقة إذن بين الدراما والمسرح علاقة عموم وخصوص؛ حيث إن كلمة دراما أعم من كلمة مسرح التي تخص ما يقدم على خشبة المسرح من أداء تمثيلي تصاحبه مؤثرات أخرى تتضافر جميعها في إخراج العمل المسرحي.[3]

وعلى كل فإن ما تعنى به هذه الدراسة هو كيف تأثر الرافعي في كتابة مقالاته بالأنواع الأدبية الأخرى، حيث إننا لن نبحث في هذه المقالات عن نص مسرحي مكتمل البناء، بل سيتلمس البحث أصداء تلك العناصر في المقالات، وأول عناصره الحدث الدرامي.

---

(١) محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية(الشعر–المسرح– القصة النقد الأدبي)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ٢٠٠٥ م ، ص: ٢٣٩.

(٢) عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٩٨ م، ص: ٦.

(٣) لتتبع تطور كلمة دراما منذ ظهورها انظر كتاب مدخل إلى فن كتابة الدراما، عادل النادي، مؤسسات عبد الكريم عبد الله ، تونس، ط١، ١٩٨٧م، ص: ٩ وما بعدها.

أ/ الحدث الدرامي

بعد أن يفرق الدكتور عبد العزيز حمودة بين الحدوتة والحدث الدرامي، يخلص إلى أن الحدث الدرامي هو "الحركة الداخلية للأحداث ، أو الحركة الداخلية لما يتابعه المتفرج بأذنه وعينه فقط ، ثم المحصلة النهائية لهذه الحركة في آخر العرض."(١) وهو شيء يحتاج إلى إدراك وفهم ما وراء الأحداث التي تشاهدها الناس، و"الحدث في المسرحية – شأنه شأن الحدث في القصة – يرمي إلى إثارة استجابة عاطفية خاصة يصل إليها الكاتب لا عن طريف الخطابة وإنما عن طريق الترتيب الفني لمادته، ولكن الدراما تنفرد عن القصة بمشاكل خاصة تنبع من عنصرين مميزين لها.

فالدراما أولاً محددة بحدود الزمان والمكان، وهي ثانياً تعتمد اعتماداً كلياً على الحوار"(٢)

وينقسم الحدث إلى حدث بسيط وحدث مركب ؛ حيث إن " الحدث البسيط هو الذي يعتمد في بنائه على قصة واحدة، بينما الحدث المركب هو الذي يعتمد في تركيبه على قصة أو حدوتة رئيسية ، تغذيها قصة أو حدوتة فرعية ، أو أكثر من ذلك."(٣)

ويستخدم كتاب المسرح عدة وسائل فنية، من أبرزها المفارقة ، وهي " نوعان: نوع لفظي، وآخر يكمن في الحدث ذاته ، في مراحل تطوره، فالمفارقة اللفظية تحدث عندما تتكاثف مجموعة من الظروف لتُحمِّل بعض الكلمات أو الجمل معنى أكثر مما يقصده قائلها."(٤) ويعتمد هذا على معرفة مسبقة للمشاهد بأشياء مرت عليه في تطور الحدث، لا يعرفها من قيلت له العبارة، أو لأن موضع قولها مرتبط بذلك التطور.

---

(١) عبد العزيز حمودة ، البناء الدرامي، ص: ٤٣.

(٢) رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط ، ١٩٩٨م ، ص:٤١.

(٣) عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص: ٨١– ٨٢.

(٤) المرجع نفسه، ص: ٨٤– ٨٥.

"أما المفارقة في صلب الحدث فتتمثل في لحظة كلحظة الانقلاب ، وتلك كما قلت أهميتها الأولى، فأوديب – مثلاً – يرسل في طلب الراعي العجوز متوقعاً أن يحمل له نبأ تبرئته من جريمة قتل أبيه والزواج من أمه، والراعي بدوره يجيء إلى أوديب متوقعاً أن يزف إليه هذا الخبر، وبدلا من ذلك يؤكد الراعي قصة تيريسياس، ويجيء بما لم ينشده أوديب أصلاً، وهو إثبات جرمه."(١)

والحدث المسرحي ليس حدثاً عادياً، فالعمل المسرحي ليس مجرد نقل للواقع "فالحدث المسرحي – كأي عمل فني – يقوم في أساسه على الاختيار والعزل، ونعني بالاختيار أن يختار المؤلف من جوانب الحدث في الحياة ما يرى أنه صالح ليكون مادة لعمله المسرحي، وما يُقدِّر أنه يمكن أن يثير اهتمام المشاهد وينقل إليه من المعاني والأفكار ما يود الكاتب أن يعرضه في ذلك الإطار الفني"(٢).

غير أن الحدث المسرحي لا يستمد أهميته من ذاته، "فليس شرطاً في الحدث المسرحي أن يكون من بين أحداث الحياة الكبرى أو الهامة التي تشغل بال الناس، فالحدث المسرحي لا يستمد أهميته من أهميته في الحياة بل من الدلالات التي يستطيع المؤلف أن يضفيها عليه"(٣)

وفي محاولة لاستنباط الحدث المسرحي في مقالات الرافعي نتناول بعضاً منها كالتالي :

مقالة الجمال البائس:

لا يمكن أن أزعم أن مقالات الرافعي سوف تقدم لنا عناصر المسرحية في أوضح صورها، ذلك أن هذا الفن – كما تقدم عرض موجز تاريخ تطوره – لم ينضج فناً أدبياً في البيئة الأدبية المصرية إلا بعد محاولات متعددة، ولم يكن الرافعي ممن يهتمون بهذا الفن.

---

(١) عبد العزيز حمودة ، البناء الدرامي، ص: ٨٦ .

(٢) عبد القادر القط، من فنون الأدب، المسرحية، دار النهضة العربية ، بيروت، د.ط ، ١٩٧٨م، ص:١٢.

(٣) المرجع نفسه، ص: ١٦.

(الجمال البائس) خمس مقالات متصلة الموضوع، تتحدث عن امرأة جميلة في جو من الفساد والعهر، ويناقش المقال من خلال حوار طويل بين ثلاثة أشخاص: أحدهم تلك الجميلة، والآخر كاتب هو راوي القصة، وثالثهم صديق هذا الكاتب. يناقش المقال أسباب سقوط المرأة في وحل العهر والانحراف عن طبيعة الأنثى وحيائها، فإذا ما فتشنا عن الحدث المسرحي في هذا المقال وجدنا أنه (سقوط المرأة الجميلة) ،هذا السقوط الذي تؤدي إليه عوامل كثيرة، أهمها الابتعاد عن تعاليم الدين، والاقتراب من المدنية المزيفة التي يدعو إليها المفتونون بالغرب، ثم تخلي المرأة عن حيائها، وتخلي الرجل عن دينه ومروءته ورجولته.

وإذا ما قرأنا المقالات كاملة، وجدنا أن الحدث يحضر بقوة في سطوره، ويرسم الرافعي تسلسل الحدث، وترابط خيوطه في آخر مقال حين قالت الجميلة البائسة: "إن قصتي في الفصل الأول منها هي قصة جمالي؛ وفي الفصل الثاني هي قصة مرض العذراء؛ وفي الفصل الثالث هي قصة الغفلة والتهاون في الحراسة؛ وفي الفصل الرابع هي قصة الخداع الطبيعة النسوية المبنية على الرقة وإيجاد الحب وتلقيه والرغبة في تنويعه أنواعًا للأهل ، والزوج ، والولد؛ ثم في الفصل الخامس هي قصة لؤم الرجل: كان محبّاً شريفاً يقسم بالله جهد أيمانه، فإذا هو كالمُزَوِّر، والمحتال ، واللص ، وأمثالهم ممن لا يُعرَفون إلا بعد وقوع الجريمة."[(١)]

هذا ملخص القصة أو الحدوتة التي نستنبط منها ومن الحوار على امتداد المقال أن الحدث الرئيس الذي يمكن أن نعده حدثاً مسرحياً هو السقوط، ويطيل الرافعي في الحوار، ويطيل كذلك في السرد ليظهر ويفصل أسباب السقوط، وبواعثه وآثاره على المرأة وعلى المجتمع، واضطرام الصراع في نفس المرأة الساقطة بين الاضطرار والاستعداد النفسي لديها، وهنا نجد السرد مختلطاً بالحوار، وهذا دليل على تداخل الأنواع الأدبية في المقال، حيث إن السرد عنصر قصصي، وهو يظهر أكثر وضوحاً من العنصر المسرحي ، الذي يظهر من وراء حجاب.

---

(١) وحي القلم، ج١، ص: ٢٢٣- ٢٢٤.

مقالة الانتحار:

كان سقوط المرأة هو الحدث في المقال السابق، أما في هذه المقالات المعنونة بالانتحار، فالحدث ببساطة هو الانتحار، وهو سقوط من نوع آخر، سقوط النفس البشرية في ضعفها أمام الابتلاءات، وسقوطها في اليأس من روح الله، تسقط فتقدم على أن تتخلص من الحياة، وتبادر إلى إزهاق الروح التي هي من أمر الله، وقد تناول الرافعي هذا الحدث في أكثر من قصة متصلة منفصلة، واستدعى شخصياته من التاريخ، سعيد بن المسيب وعامر بن شراحيل الشعبي، وهما من أئمة الإسلام العظماء، وتدور الأحداث في حلقة درس في المسجد، و أبطال القصص أناس ممن ضمهم المجلس يروون قصصهم مع محاولات الانتحار، وكان الرافعي قد كتب هذه المقالات من أجل صديق له حاول الانتحار ولم يكن يعرف عن سبب ذلك شيئاً، فاختلق هذه القصص عَلَّه يقرؤها فيرجع إلى رشده، وقرأ صاحب المشكلة المقالات وأرسل للرافعي يخبره من أمره، وكان ذلك ما كتبه في المقالة الرابعة.[1]

فإذا تناولنا أحدى هذه القصص بالتحليل، فالمقال الأول يتحدث عن شخص قرر التخلص من حياته ، وطلب من ابنه إما أن يتركه أو أن يموت معه، ويذهب الابن إلى المسجد حائراً حزيناً يحاول أن يعرف جزاء من يقتل نفسه، ويسأل الشيخ عما يفعل مع أبيه، فماذا جعل هذا الرجل يقنط إلى هذه الدرجة التي قادته إلى الرغبة في التخلص من حياته؟ ويخبر الابن الشيخ خبر أبيه فيقول: "هو فلان التاجر، ظهر ظهور القمر ومحق محاقه، وهو اليوم في أحلك الليالي وأشدها انطماساً؛ جَهَدَه الفقر، ويا ليته كان الفقر وحده، بل انتهكته العِلل، وليتها لم تكن إلا العلل مع الفقر، بل أخذ الموت امرأته فماتت همَّاً به وبي، ولم يكن له غيري وغيرها، وكان كل من ثلاثتنا يحيا للاثنين الآخرين، فهذا ما كان يجعل كلاً منا لا يفرغ إلا امتلأ، ولما ذهبت الأم ، ذهبت الحقيقة التي كنا نقاتل الأيام عنها، وكان هي وحدها ترينا الحياة بمعناها إن جاءتنا الحياة فارغة من المعنى، وكنا من أجلها نفهم الأيام على أنها مجاهدة

---

(١) انظر: العريان ، حياة الرافعي، ص:٢٨٠-٢٨١-٢٨٢-٢٨٣.

البقاء؛ أما الآن فالحياة عندنا قتل الحياة!"[1]، ولا يبادر الشيخ بفتوى قد تودي بحياة الفتى وقنوطه هو الآخر، وآثر أن يذهب إلى الرجل كي يثنيه عن عزمه، ويرده عما هو مقدم على اقترافه من إثم، فأراد الشيخ أن يجدد رؤية الرجل إلى الحياة، "ومد الشيخ عينه فرأى كوة مسدودة في الجدار، فقال لي: افتح هذه ودع الهواء يتكلم معنا كلامه."[2] وأخذ الشيخ يقص على الرجل قصصاً كثيرة عن الصبر على البلاء، والتصدي بالإيمان لوساوس الشيطان، ومجاهدة النفس، إلى أن "أرهف بأس الرجل الضعيف وقوي جأشه، وانبعث فيه الروح إلى عمر جديد، ونشأ له اليقين من عقله الروحاني، وعرف أن ما لا يمكن أن يدرك، يمكن أن يترك."[3]، فكان للحوار الذي دار بين الشيخ والرجل أثره الرائع على نفس الرجل، حيث أزال الغشاوة التي حجبت عنه أجر الصبر وفوائد الابتلاء، وانكشف عنه غيم اليأس، وأمطر عليه حلاوة الإيمان.

السقوط كان حدثاً مسرحياً مهماً، تناوله الرافعي من عدة جوانب، وإن لم يكن التناول مسرحياً بالمعنى الدقيق للكلمة، ولكنه استطاع أن يُحوِّل ما قابله في الحياة إلى أحداث كبرى، حللها تحليلاً جيداً، واتجه بها إلى الناس كي يروا من أنفسهم مواقع الزلل، ومداخل الشيطان.

ب/ الصراع:

الصراع من أهم عناصر البناء المسرحي فهو "العمود الفقري في البناء الدرامي، فبدونه لا قيمة للحدث، أو لا وجود للحدث"[4]، والمسرح في الأساس فن أدائي، يعرض على خشبة المسرح، والصراع هو ما يبقي المتفرج مشدوداً إلى العرض " ، فالصراع الدرامي يجب أن

---

(١) وحي القلم، ج٢، ص: ٥٩- ٦٠.

(٢) وحي القلم، ج ٢، ص: ٦١.

(٣) وحي القلم، ج٢، ص: ٦٤.

(٤) عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص: ١٠٥.

يكون صراعاً بين إرادات إنسانية، تحاول فيه إرادة إنسان ما أو مجموعة من البشر كسر إرادة إنسان آخر أو مجموعة أخرى من البشر."[1].

ولأن المسرح لحظة مكثفة من الحياة، ينقلها إلى المشاهد لسَوْق العبرة، وزرع الفكرة، والتعلم من مواقف الحياة المختلفة، فإن "منشأ هذا الصراع في الموقف الدرامي نفسه، وهو الموقف الذي يختلف عن المواقف العادية في الحياة في أنه ينبني على المفارقة، وهي مفارقة أيضاً ليست في اختلاف شخص عن شخص آخر ، أو قيمة عن قيمة أخرى ، أو مبدأ عن مبدأ آخر، ولكنها في الاختلاف مع الاتفاق، في الجهل مع العلم ، في عدم المشاركة مع المشاركة."[2] بمعنى أن الصراع يمكن أن ينشأ من "جهل أحد الطرفين بحقيقة الطرف الآخر ، رغم اشتراكهما في العلم بقسط من هذه الحقيقة"[3]

ويختلف الصراع من عمل إلى آخر ، ويأخذ أشكالاً متنوعة، ودرجات متفاوتة، حيث ينقسم إلى "أ ربعة أقسام كبرى رئيسية : أولها الصراع الساكن، وثانيها الصراع الواثب، وثالثها الصراع الصاعد المتدرج في بطء، ورابعها الصراع المرهص أو الصراع الدال من طرف خفي على ما ينتظر حدوثه."[4]. ويتوقف نمط الصراع على طبيعة الأحداث والشخصيات، وقدرة الكاتب على إدارة الصراع، ومعالجته، غير أنه من المؤكد "أن جميع أنواع الصراع الداخلة في الصراع الأكبر الرئيسي في المسرحية يجب أن تأخذ صورة محددة من المقدمة المنطقية .. أي أن تتبلور فيها من غير لبس ولا إبهام، وهذه الأنواع الصغيرة من الصراع، وهي الأنواع التي نسميها "انتقالات" تنتقل بالشخصية من حالة من حالات الفكر إلى حالة أخرى، حتى يضطر آخر الأمر إلى اتخاذ قرار".[5]

---

(١) عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص: ١١٠.

(٢) رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص:٣٠.

(٣) المرجع نفسه، ص: ٣٢.

(٤) لاجوس ايجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة د.ت، ص:٢٤٢.

(٥) المرجع نفسه، ص: ٢٤٦.

و الصراع في مقالات الرافعي كعنصر مسرحي نتبينه في عدة مقالات، منها:

مقالة في اللهب ولا تحترق:

يرصد البحث تداخل الأنواع الأدبية في المقالات، ومعنى هذا أننا لن نجد نوعاً مكتمل الملامح، مستوفياً كافة العناصر البنائية لنوع أدبي معين، ونحن إذ نبحث عن الصراع عنصراً من عناصر البناء المسرحي، فلن نتوقع أن نجد نصاً مسرحياً يمكن أن نحلل من خلاله هذا العنصر ومدى إتقان الكاتب في إبرازه واستخدامه، غير أننا نلمح في هذا المقال (في اللهب ولا تحترق) نوعاً من الصراع الذي يصلح لأن يكون صراعاً مسرحياً من الطراز الأول، وهو الصراع الداخلي في نفس امرأة راقصة، ولكنها تصلي!.

ويظهر هذا التناقص الذي ينتج الصراع في وصف هذه المرأة، والوصف هنا أداة للسرد، وهذا ليس عنصراً مسرحياً، و قد تقدم قبل قليل القول بأننا لن نجد البناء المسرحي مكتملاً متقناً، فهذه ليست مسرحية، غير إن بوادر الصراع تظهر في وصف الرافعي لهذه الراقصة المصلية، فيقول: "وهي في رقصها إنما تفسر بحركات أعضائها أشواق الحياة ، وأفراحها ، وأحزانها، وتزيد في لغة الطبيعة لغة جسم المرأة.

وكأن الليل والنهار في قلبها؛ فهي تبعث للقلوب ما شاءت ضوءاً وظلمة."[(١)]

إن الصراع هنا ليس فقط داخل هذه المرأة، وليس فقط بين سلوكين متضادين تقوم بهما، وإنما ينعكس هذا الصراع على من يراها، "ومهما يكن طيش الفن في تأودها، ولفتتها، ونظرتها ، وابتسامها ، وضحكها، ففي وجهها دائماً علامة وقار عابسة تقول للناس: افهموني.

---

(١) وحي القلم، ج١، ص: ٢٣٦.

ولما رأيتها شهد قلبي لها بأن على وجهها مع نور الجمال نور الوضوء؛ وأنها متحرزة ممتنعة في حصن من قلبها المؤمن، يبسط الأمن والسلامة على ظاهرها؛ وأن لها عيناً عذراء لا تحاول التعبير"[1]

ومن هنا نتساءل، ما سر هذه الراقصة ؟ وما السبب وراء هذا الإحساس بأن ما يبدو غير الحقيقة؟

وينعتها الراوي بالياقوتة، التي ترمى في اللهب ولا تحترق، وبعد ذلك يبدأ الحوار، وتفسر الراقصة المصلية هذا التناقض، وتكشف عن السر رويداً رويداَ، إذ تقول: "ورأيت أبي يصلي، وكذلك رأيت أمي، فلا تكاد تلم بي فكرة آثمة إلا انتصبا أمامي، فأكره أن أستلئم إليهما فأكون الفاسدة وهما الصالحان، واللئيمة وهما الكريمان؛ فدمي نفسه – ببركة الدين – يحرسني كما ترى."[2]، حسناً ، عرفنا أن سر إيمانها هو أن نشأت بين أبوين يصليان، فماذا عن الرقص؟ لماذا اتجهت إلى هذه المهنة التي أدت إلى هذا الصراع؟ تقول: "إنه قُضي علي أن أكون راقصة، وأن ألتمس العيش من أسهل طرق وألينها وأبعدها عن الفساد، وإن كان الفساد ظاهرها؛ أريد الرقص، أو الخدمة في بيت، أو العمل في السوق. وأنا مطيقة لحريتي في الأولى، ولكني لن أملكها في الأخيرتين ما دام علي هذا الميسم من الحسن"[3]، إذن هي امرأة جميلة كما وصفها السرد في بداية المقال، وهنا تظهر بذرة الصراع، امرأة جميلة تريد أن تكفي نفسها بعمل ما، فهل تعمل راقصة – وهي مهنة ظاهرها الفساد – ولكن يمكنها أن تملك نفسها وتقيها بما وقر في قلبها من إيمان؟ أم تعمل خادمة أو في السوق، وهي أعمال في ظاهرها الشرف ولكنها لا تملك نفسها فيها، وقد تضطر إلى فعل ما يشين رغماً عنها؟ وهذا صراع

---

(١) وحي القلم، ج١، ص: ٢٣٧.

(٢) وحي القلم ، ج١،ص: ٢٣٨.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة عينها.

صاعد بين قوى متكافئة، يضطرم في نفس البطلة . هي تختار إذن الـــرقص، ولكـــن تبقـــى في داخلها قوة كبيرة تمنعها من السقوط، قوة تفسر المظهر الذي رسمه الكاتب لها في أول المقـــال، وتتمثل في شيئين : أولهما عدم الطمع في ما عند الناس، وثانيهما صفعة تصفعها لمن يحـــاول أن يتطاول عليها، وهذه الصفعة "هي هذه الكلمة؛ أما تعرف يا سيدي أني أصـــلي وأقـــول "الله أكبر" فهل أنت أكبر؟ أأقيم لك البرهان على صَغارك وحقارتك، أأنادي الشرطي؟!"[1]، وهنا نصل إلى حل الصراع، فنفسها المؤمنة تنتصر على عالم الشهوات الذي تحيـــا فيـــه، وقـــــوة الإيمان تهزم رغباتها ورغبات الناس فيها، ولكن يظل هذا الصراع المسرحي سؤالاً يحتـــاج إلى جواب، "أفي الممكن هذا؟

أفي المترادف شرعًا: رقصَتْ وصَلَّتْ؟"[2]

مقالة المشكلة:

هذا من المقالات التي تناقش مشكلة حقيقة لم يتوصل الرافعي لحلها، وهو مـــن أكثـــر المقالات التي يظهر فيها تداخل الأنواع الأدبية، إذ تجد فيه عناصر قصصية، كالســـرد الـــذي يتخذ عدة أنماط، كما نجد حواراً، ونجد الصراع المحتدم الصاعد الذي يتأزم ويتعقـــد . هـــذا الطفل الذي فقد أمه وزرع أبوه فيه بذرة الرجولة المزيفة منذ صغره، فأخرجه عـــن طفولتـــه، فلم يعشها، وحرمه من تمام الرجولة فلم يصل إليها، فكان هذا أول الصراع بين الطفل الـــذي فقد أمه وبين الرجل الذي يزرعه الأب في داخله قبل أوانه . ويصور صاحب المشـــكلة هـــذا الصراع فيقول: "فقدتُ أمي وأنا غلام أحوج ما يكون القلب إلى الأم، فخشي علـــي أبي أن أستكين لذلةِ فقْدِها فيكون في نشأتي الذل والضراعة، وكبر عليه أن أحس فقـــدها إحســـاس الطفل تموت أمه فيحمل في ضياعها مثل حزنها لو ضاع هو منها؛ فعلمني هذا الأب الشفيق أن

---

(١)وحي القلم، ج١، ص:٢٤٠

(٢) المصدر نفسه، والصفحة عينها.

الرجل إذا فقد أمه كان شأنه غير شأن الصبي؛ لأن له قوة وكبرياء؛ وألقى في رُوعي أني رجل مثله، وأن أمه قد ماتت عنه صغيراً فكان رجلاً مثلي الآن."[1]

يطلب الأب من الابن ما لا يقدر عليه، متصوراً أن النفوس تتشابه، وأن ولده سيصير مثله، لكن هيهات.

يتأزم الصراع أكثر فيأتي له أبوه بفتاة صغيرة ويسميها عليه، أي يخطبها له، ويطلب منه أن يريها الرجل منه، فلم يزده هذا الأمر إلا تمادياً في غروره وكبريائه، وتعمقاً في اغترافه من الحرية دون حساب، إلى أن وصل الصراع إلى ذروته حين كبر الرجل الصغير، وأحب فتاة أخرى، وهنا تكتمل أركان الصراع • فتاة صغيرة مرتبطة به ارتباطاً اجتماعياً أخلاقياً أسرياً، وأب يطلب من الابن أداء ما عليه من واجبات، وحبيبة تملك لبه ، وقلبه ، وخياله ، وعاطفته، "فيتمرد على أبيه ويخرج عن طاعته، ويحارب أهله وربه من أجل امرأة، بيد أنه قال: إنه هو والده، وهو رباه وأنشأه في بيت فيه الدين والخلق والشهامة والنجدة، وإن محاربة الله بامرأة لا تكون إلا عملًا من أعمال البيئة الفاسدة المستهترة، حين تجمع كل معاني الفساد والإباحة والاستهتار في كلمة "الحرية""[2]، ويسرع الأب في إتمام الزواج ويضع الابن في منتصف الصراع بينه وبين حبه وبين احترامه لأبيه، ويبقى الصراع قائماً، ويطلب الرافعي من القراء أن يقولوا آراءهم في المشكلة، ويتحول المقال إلى سجال بين الآراء، يقوم الرافعي فيه بتسفيه صاحب المشكلة، وإظهار مدى ضيق أفقه، علَّه يعود إلى رشده، ويحجم عن غيه.

وعلى هذا لا نجد في هذا المقال من عناصر بناء الفن المسرحي سوى صراع أجاد الرافعي إظهار جوانبه، وأطرافه ، وتدرجه من البداية إلى حد الذروة، مستخدماً في ذلك عدة أدوات، منها السرد، والحوار، فتختلط الأنواع كلها في نقل الصراع المحتدم، وتبقى المشكلة بلا حل.

---

(١) وحي القلم، ج١، ص: ٢٤٢.

(٢) وحي القلم ، ج١، ص: ٢٤٥.

ج/ الشخصية:

لعله من نافلة القول تكرار حقيقة أن المسرحية فن أدبي يؤدَّى أمام المشاهدين على خشبة المسرح، و التأكيد على هذه الحقيقة يجعلنا ندرك الفروق بين الفن المسرحي والقصة أو الرواية، حيث إن هذه الميزة هي التي توجه عناصر البناء المسرحي، وتؤثر فيها، وتصبغها بخصائص مختلفة عن تلك العناصر التي تشترك فيها والفنون القصصية الأخرى. والشخصية المسرحية هي التي تنقل الحدث، لأن الحدث فعل، والفعل لابد له من فاعل، فبين الأحداث والشخصيات تلازم، كما أن الصراع الذي تصوره المسرحية يحدث بين تلك الشخصيات بعضها بعضاً، أو نفس الشخصية، التي لا تنفصل عن ذاتها وبواعثها، تلك البواعث التي توجه الصراع وتنتج الفعل، وتصدر القرار.

فالشخصية المسرحية إذن هي "الوجود الحي الملموس الذي يراه المشاهدون ويتابعون من خلال سلوكه وانفعالاته وحواره كل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي وبناء المسرحية العام"[١] . فالمؤلف المسرحي لا يصف الشخصيات كما يفعل الروائي، ولا يقدم للمشاهد مقدمة تاريخية للشخصية، وإنما تقوم الشخصية نفسها بذلك، بما تؤديه من أفعال ، وما تظهره من سلوك تجاه باقي الشخصيات داخل العمل المسرحي، وسِمة هذا الأداء التي تمكِّن المشاهد من معرفة الشخصية وتقويمها هو التكثيف، إذ هوالعنصر الأساسي الذي تبنى عليه المسرحية، وإن لم ينجح المؤلف في هذا التكثيف، ولم ينجح الممثل في أداء دوره بإتقان ، لن تصل للمشاهد الغاية مما يؤدَّى أمامه؛ لأن "طبيعة المسرح لا تتيح للمشاهد المسرحي أن يراقب الشخصية و نشاطها على مدى طويل ، وفي مواقف متباينة كما يمكن أن يفعل في الحياة، فإن المؤلف المسرحي يحاول قدر الطاقة أن يبلور تلك المواقف ويكثف سلوك الشخصية بحيث تبرز

---

(١) عبد القادر القط، من فنون الأدب، المسرحية، ص: ٢١.

سماتها المقصودة في أوضح صورها استجابة لتلك المواقف المبلورة المتــوترة."[١]، وممــا يــبرز صفات الشخصية ويقربها للمشاهد الصراع الذي ينشب بينها وبين الشخصيات الأخــرى، أو الصراع الداخلي الذي تنطوي عليه نفس الشخصية، ويدل هذا على ضرورة التحام العناصــر المسرحية بما يخدم نجاحها ويؤدي إليه، فالبناء المسرحي بناء متكامل يعضد بعضه بعضاً.

إذن كيف تستطيع الشخصية أن تقدم نفسها للمشاهد؟ وما هي الأبعاد الــتي تحــدد وجودها وكيانها؟

"إن كل شيء في الوجود له أبعاد ثلاثة هي: الطول ، والعرض ، والارتفاع، والكائنات البشرية بها أبعاد إضافية أخرى هي: كيانها الفســيولوجي (المــادي أو العضــوي) وكيانهــا السوسيولوجي (الاجتماعي) وكيانها السيكلوجي (النفسي). ونحن إذا لم نعرف هــذه الأبعــاد الثلاثة لا نستطيع تقدير قيمة الكائن البشري حق قدره."[٢]

فهذه الأبعاد الثلاثة تعطينا الصورة المتكاملة عن الشخصية، لأن هذه الأبعــاد متصــلة بعضها ببعض، وهي التي تؤثر في نظرة الإنسان إلى الحياة والأحداث والناس، وهي التي تنــتج البواعث التي تقود الفرد إلى أفعال بعينها، لأننا "إذا أردنا أن نفهم الأفعــال الــتي يأتيهــا أي شخص منا فيجب أن ننظر في البواعث والمحركات التي تضطره إلى أن يفعل ما يفعل"[٣].

إذن لابد للشخصية المسرحية من أن تعطي هذه الأبعاد كلها كي تقنع المشاهد بما تقــوم به، ولابد أن يحرك المؤلف هذه الشخصيات تبعاً لهذه الأبعاد، ولابد أن يختار مخــرج العمــل المسرحي هذه الشخصيات، وملابسها، وسكنها، وبيئتها وفقاً لهذه الأبعــاد • ويرســم لنــا لاجوس إيجري الهيكل العظمي لأية شخصية، أن "المقومات الأساسية الثلاثة التي لا يتم بنــاء

---

(١) عبد القادر القط، من فنون الأدب، المسرحية، ص: ٢٢.

(٢) لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية،ترجمة: دريني خشبة، ص:١٠١.

(٣) المرجع نفسه، ص:١٠٣.

الشخصية بدونها.

(أ) الكيان الجسماني (الفسيولوجي)

١- الجنس (أنثى أم ذكر)

٢- السن

٣- الطول والوزن

٤- لون الشعر والعينين والجلد

٥- الهيئة والوضع

٦- المظهر: جميل المنظر، بدين ، أو نحيل ، أو ربعة، نظيف ، أنيق، لطيف، أشعث (مهرجل!)، شكل الرأس ، والوجه ، والأطراف.

٧- العيوب: التشوهات، أنواع الشذوذ، الوحمات، الأمراض

٨- الوراثة.

(ب)الكيان الاجتماعي (السوسيولوجي)

١- الطبقة: العاملة، الحاكمة، الوسطى، من فقراء العامة

٢- العمل: نوعه، ساعات العمل، الدخل، ظروف العمل، داخل الاتحاد أو خارجه، ميوله نحو المنظمة، لياقته للعمل

٣- التعليم: مقداره، أنواع المدارس، الدرجات، المواد التي كان متفوقاً فيها، المواد التي كان ضعيفاً فيها، الكفايات، والاستعداد.

٤- الحياة المنزلية: معيشة الوالدين، المقدرة على اكتساب الرزق، يتيم، هل والداه منفصلان أو لا يزالان مع بعضهما ؟ عاداتهما، تطور حالتهما العقلية، رذائلهما الخلقية، الإهمال، حالة الشخصية الزوجية.

٥- الدين.

٦- الجنس والجنسية.

٧- المكانة في المجتمع: هل هو ممن لهم الصدارة بين الأصدقاء وفي الأندية وفي الألعاب؟

٨- مشاركاته السياسية.

٩ - سلوكياته وهواياته: الكتب والمجلات والصحف التي يقرأها

(جـ) الكيان النفسي (السيكلوجي)

١- الحياة الجنسية، المعايير الأخلاقية.

٢- أهدافه الشخصية، أطماعه.

٣- مساعيه الفاشلة: أهم ما أخفق فيه.

٤- مزاجه وطبعه: حاد الطبع. (سريع الغضب) سلس القياد، متشائم، متفائل.

٥- ميوله في الحياة: مستسلم، مكافح، خَوَّار (من أنصار الهزيمة).

٦- عُقَده النفسية: الأفكار المتسلطة عليه، محال سكناه، أوهامه، ألوان هوسه، مخاوفه.

٧- هل هو انبساطي؟ هل هو انطوائي ؟ أو وسط بين الحالين ؟

٨- قدراته: في اللغات، مواهبه.

٩- سجاياه: تفكيره، حكمه على الأشياء، ذوقه، اتزانه وسيطرته على نفسه."(١)

إن هذه الأبعاد الثلاثة حين تتآلف بدقة تنتج الشخصية المهيأة لمباشرة الأفعال المنوطة بها، فتفسر لنا ليس فقط هذه الأفعال، وإنما يكون المشاهد على دراية بالبواعث التي وجهت الشخصية لهذه الأفعال، فتجعلنا ننتبه لمثل هذه الأحداث ، و مثل هذه الشخصيات في الواقع، بل تجعلنا ننتبه لأنفسنا وما يصدر عنا من أفعال.

وليس معنى هذا أن المقدمات تفضي إلى النتائج بشكل صارم لا حيدة عنه، ولكن "الفروق الدقيقة بين الأفراد لها أثرها الذي لا شك فيه في انطباعاتهم التي تتركها فيهم

---

(١) لابوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ص: ١٠٧- ١٠٨-١٠٩.

الظروف الاجتماعية الواحدة. ويصدق هذا أيضاً على تطورهم النفساني الذي له مثل ذلك الأثر."[1]

لم يترك لنا هذا التفصيل شيئاً يقال بعد في ملامح الشخصية المسرحية ، أما عن عدد شخصيات المسرحية ، فالحقيقة أن "المؤلف المسرحي محدود أكثر من المؤلف القصصي في عدد الشخصيات التي يستخدمها، ففي عدد كبير من القصص كما في المسرحية ينشب الصراع بين شخصيتين أو عدة شخصيات رئيسية ولكن ما من قاعدة تلزم القصصي بالالتزام بهذا العدد المحدود من الشخصيات"[2]، بينما يتوقف عدد شخصيات المسرحية على دورها في الصراع، وقدرة الكاتب على رسم الشخصية ، وتحريكها بطريقة منطقية مقنعة لما تقدمه من أفعال وسلوكيات.

ولأن البحث مجاله التطبيق في مقالات الرافعي، وليس الاسترسال في النظرية المسرحية، فقد آن الأوان أن نرى أصداء هذه النظرية في شخصيات الرافعي ، مستصحبين أن الرافعي لم يكن كاتباً مسرحياً، ولم يكتب مقالاته كي يؤديها ممثلون على خشبة المسرح، و لذا فهو عندما يرسم الشخصية، يرسمها بالكلمات، حتى في هذه المقالات التي اتخذت الحوار سبيلاً لها، فالسرد أكثر حضوراً من غيره، ومن هذه المقالات:

مقالة بنت الباشا:

الحقيقة أن هذا المقال قد تضمن شخصيات متنوعة، هي شخصية الباشا والد البنت، وشخصية الأفندي الذي تقدم لخطبتها، وشخصية البك، وهذه الشخصيات كانت أدوات لتوصيل فكرة الصراع الطبقي الذي فرضه المجتمع آنذاك؛ حيث هذه الألقاب التي وضعتها الدولة العثمانية تفاضل بها بين الناس، وتُظهِر تلك الفروق الطبقية المادية بينهم، وقد أسماها

(٢) لابوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ص:١١٠.

(٢) رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص: ٤٥.

الرافعي "ألقاب الطين"[1] إذ أنها تقاس بقدر ما يملكه صاحبها من أراض وأموال.

أما البطلة فكانت شخصية بنت الباشا، التي تحول حالها من قمة الجمال والنضارة إلى الذبول والحزن، ويصف الرافعي هذه الشخصية فيقول:

"كانت هذه المرأة وضَّاحة الوجه، زهراء اللون كالقمر الطالع، تحسبها لجمالها غذَّتْها الملائكة بنور النهار، وروَّتْها من ضوء الكواكب.

وكانت بَضَّة مقسمة أبدع التقسيم، يلتف جسمها شيئاً على شيء التفافاً هندسًّا بديعاً، يرتفع عن أجسام الغِيد الحِسان؛ أفرغ فيها الجمال بقدر ما يمكن إلى أجسام الدمى العبقرية التي أفرغ فيها الجمال والفن بقدر ما يستحيل.

وكانت باسمة أبداً ما يتلألأ الفجر، حتى كأن دمها الغزلي الشاعر يصنع لثغرها ابتسامتها، كما يصنع لخديها حمرتهما."[2]

ونجد الرافعي يهتم برسم تفاصيل شخصيته، حتى يضعها في مخيلة القارئ فيراها رأي العين، فيدرك ما سيؤول إليه الحال، وكيف ستتبدل الأمور، حيث يستمر الرافعي في وصف شخصيته، مستخدماً أسلوب الاستفهام، الذي يحب أن يستخدمه دائماً، ليشرك القارئ في أفكاره، ويصل به إلى النتيجة دون عناء ، يقول:

"ما لها جلست الآن تحت الليل مطرقة كاسفة ذابلة، تأخذها العين فما تشك أن هذا الوجه قد كان فيه منبع نور وغاض! وأن هذا الجسم الظمآن المعروق هو بقعة من الحياة أقيم فيها مأتم ؟

ما لهذه العين الكحيلة تُذري الدمع وتسترسل في البكاء وتلج فيه ؟ كأن الغادة المسكينة تبصر بين الدموع طريقاً تفضي منه نفسها إلى الحبيب الذي لم يعد في الدنيا؛ إلى وحيدها الذي

---

(١) انظر: وحي القلم، ج١، ص: ٧٠.

(٢) وحي القلم، ج١، ص: ٦٨.

أصبحت تراه ولا تلمسه، وتكلمه ولا يرد عليها؛ إلى طفلها الناعم الظريف الذي انتقل إلى القبر ولن يرجع، وتتمثله أبداً يريد أن يجيء إليها ولا يستطيع، وتتخيله أبداً يصيح في القبر يناديها: "يا أمي، يا أمي"."[1]

لقد تغيرت ملامح الشخصية، وتغيرت أيضاً معها حالتها النفسية، والسبب هو فقدها ولدها الوحيد . لقد وصل الرافعي بقارئه إلى الحال التي تعيشها الشخصية، عبر الوصف والتساؤل وكشف الأمر شيئاً فشيئاً.

ولم يقتصر وصف الرافعي على الشكل والصفات الجسدية للشخصية، إذ نراه يسترسل في وصف خلجات نفسها التي تتقطع ألماً وحزناً على فراق الولد:

"قلبها الحزين يقطع فيها ويمزق في كل لحظة؛ لأنه في كل لحظة يريد منها أن تضم الطفل إلى صدرها؛ ليستشعره القلب فيفرح ويتهنأ إذ يمس الحياة الصغيرة الخارجة منه ولكن أين الطفل؟ أين حياة القلب الخارجة من القلب؟

لا طاقة للمسكينة أن تجيب قلبها إلى ما يطلب، ولا طاقة لقلبها أن يهدأ عما يطلب؛ فهو من الغيظ والقهر يحاول أن يفجر صدرها، ويريد أن يدق ضلوعها؛ ليخرج فيبحث بنفسه عن حبيبه!

مسكينة تترنّح وتتلوّى تحت ضربات مهلكة من قلبها، وضربات أخرى من خيالها، وقد باتت من هذه وتلك تعيش في مثل اللحظة التي تكون فيها الذبيحة تحت السكين. ولكنها لحظة امتدت إلى يوم، ويوم امتدت إلى شهر. يا ويلها من طول حياة لم تعد في آلامها وأوجاعها إلا طول مدة الذبح للمذبوح."[2]

---

(١) المصدر نفسه، ص: ٦٨.

(٢) وحي القلم، ج ١، ص: ٦٨.

يا له من وصف رائع ينبض بالحياة، تكاد تسمع فيه صرخات الأم المكلومة، ويجعلك تنظر إلى هذه الشخصية بعد أن تمثلت أمامك وكأنك ستفاجأ بهذا القلب يخرج في أية لحظة ممزقاً الضلوع كي يبحث بنفسه عن حبيبه.

ولم يقف وصف الرافعي عند الصفات الجسدية والصفات النفسية فحسب، ولكنه نقل إلينا أيضاً وضع الشخصية الاجتماعي في قوله:

" هي فلانة بنت فلان باشا وزوجة فلان بك. ترادفت النعم على أبيها في ما يطلب وما لا يطلب، وكأنما فرغ من اقتراحه على الزمان ، واكتفى من المال والجاه، فلم يعجب الزمان ذلك، فأخذ يقترح له ويصنع ما يقترح، ويزيده على رغمه نعماً تتوالى!"[١]

لقد وضع الرافعي القارئ في الصورة، وجعله يشعر بالشخصية ويتعاطف معها، مستخدما قدرته على الوصف الرائع، وبراعته في رسم التفاصيل، فقد جسد هيكل الشخصية بالأبعاد الثلاثة : الجسدية ، والنفسية ، والاجتماعية، وبتطور الأحداث، غير أنه استخدم السرد في وصف الشخصية، ولم يظهر الحوار في هذا المقال أبداً، إلى أن تلتقي شخصية بنت الباشا بشخصية (الزبال) هذا الرجل البسيط هانئ البال، الذي يرى في أولاده زينة الحياة، ويصفه الرافعي فيقول:

"رجل "زبال" له ثلاثة أولاد، يراهم أعظم مفاخره وأجمل آثاره، ولا يزال يرفع صوته متمدحاً بهم، ويخترع لذلك أسباباً كثيرة لكي يسمعه جيرانه كل ليلة مفاخراً، مرة بأحمد، ومرة بحسن، ومرة بعلي، وأعجب أمره أنه يرى أولاده هؤلاء متممين في الطبيعة لأولاد "الباشوات". وهو يحبهم حب الحيوان المفترس لصغاره؛ يرى الأسد أشباله هم صنعة قوته، فلا يزال يحوطهم ويتممهم ويرعاهم، حتى إنه ليقاتل الوجود من أجلهم؛ إذ يشعر بالفطرة الصادقة أنه هو وجودهم، وأن الطبيعة وهبت له منهم مسرات قلبه، ذلك القلب الذي

---

(١) وحي القلم، ج١، ص: ٦٩.

انحصرت مسراته في النسل وحده، فصار الشعور بالنسل عنده هو الحب إلى نهاية الحب، وكذلك الزبال الأسد."[1]

ترى بنت الباشا حالها وحال هذا الزبال، ويقع في نفسها من الألم ما يقع، لقد اشترى أبوها الطين، فتحولت حياتها ، وانتهت سعادتها ، ودفن فلذة كبدها في الطين، لقد استخدم الرافعي شخصيته المستمدة من الواقع، شخصية الزبال الفيلسوف لينقل الحكمة على لسانه، ويتغنى بموال يصف حال الغني والفقير، ومن هذا الموال:

" إن قلت أنا فرحان ... دا مين يكدبني

واكْتَرْ من السلطان ... فرحانْ أنا بابني

بين السيوف يا ناس ... لِمَ انكسر سيفي

وابن الغنى محتاس ... وأنا على كيفي

يا ليل، يا ليل، يا ليل ... ما تِنْجلي يا ليل

وابن الغنى فِ هموم ... والخالي خالي البال

والفقر ما بيدوم ... وتدوم هموم المال"[2] .

لقد استخدم الرافعي في رسم شخصياته مبدأ (وبضدها تتميز الأشياء)، كما استمد شخصياته من واقع الحياة، ليضرب المثل ويقيم الحجة لإثبات فكرته، وتوضيح غايته، ولقد وفق في رسم الشخصيات من كافة الجوانب، فأعطى القارئ صورة متكاملة عنها، ووفق كذلك في جذب القارئ وشد انتباهه، غير أن هذا الوصف لم يكن في إطار مسرحي واضح، وإنما كان سرداً خالصاً.

---

(١) وحي القلم، ج١، ص: ٧١.

(٢) وحي القلم، ج١، ص: ٧٢.

مقالة المجنون:

هذا من أكثر المقالات التي تظهر فيها أبعاد الشخصية من خلال الحوار مختلطاً بالسرد بطبيعة الحال، فالمقال لن يؤديه ممثلون على خشبة المسرح؛ لذا يستخدم الرافعي السرد في رسم الصفات الجسدية للشخصية، يقول في وصف المجنون نابغة القرن العشرين: " جاء يمشي هادئاً يتخيل في مشيته، ويرجف بين الخطوة والخطوة ، كأنه من كبره يشعرك أن الأرض مدركة أنه يمشي فوقها ... ولا ينقل قدمه إذا خطا حتى ينهض برأسه يحركه إلى أعلى، فما تدري أهو يريد أن يطمئن إلى أن رأسه معه ... أم يخيل إليه أن هذا الرأس العظيم قد وضع على جسمه في موضع راية الدولة، فهو يهزه هز الراية"[1] ويستكمل وصفه قائلا: " فسرحت فيه نظري، فإذا أنا بمجنون ظريف ، أمرد ، أهيف، يكاد برخاوته وتفككه لا يكون رجلاً، ويكاد يبدو امرأة بجمال عينيه وفتورهما.

وتوسمت فإذا وجه ساكن ، منبسط الأسارير ، ممسوح المعاني، ينبئ بانقطاع صاحبه مما حوله، كأن دنياه ليست دنيا الناس، ولكنها دنيا رأسه، وتأملت فإذا طفولة متلبدة قد ثبتت في هذا الوجه لتخرج من بين الرجل والطفل مجنوناً لا هو طفل ولا رجل.

وتفرست فإذا آثار معركة بادية في هذه الصفحة، قتلاها أفكار المسكين وعواطفه.

وتبينت فإذا رجل مسترخ، متفتر البدن، حائر النفس، كأنه قائم لتوه من النوم ، فلا تزال في عينه سنة، وكأنه يتكلم من بقايا حلم كان يراه."[2]

إن هذا الوصف الجسدي لم ينبئ فقط عن ملامح الشخصية الجسدية، بل أعطى انطباعات نفسية؛ فهذا المجنون معتد بنفسه جداً، يرى فيها عظمة وشموخاً وعبقرية، يظهر ذلك أيضاً في قوله: " إن "نابغة القرن العشرين" رجل مغناطسي عظيم؛ فها هو ذا قد ألقى عليك النوم ... وحسْبُك فخراً أن تكون أستاذه وأخاه وثقته، "فليس على ظهرها اليوم أديب غيري

---

(١) وحي القلم، ج٢، ص: ٢١٧.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٢١٧.

وغيرك."[1]، ويكفي أنه يلقب نفسه بـ"نابغة القرن العشرين"، وهو يفصح عن فلسفته في حواره ويكشف عن سبب هذا اللقب فيقول: "لو رضيت بنابغة القرن فقط، لجاء من يقول: إني نابغة قرن خروف"[2].

وهو بالطبع لا يعترف بجنونه، وإنما يعده ضرباً من العبقرية، بل أعلى درجاتها، فيقول: " لست مجنونًا؛ ولكني كنت في البيمارستان "[3]، وهي عنده ليست مستشفى المجاذيب، بل مستشفى فقط.

والحقيقة أن الرافعي قد استعان في وصفه لحالة المجنون النفسية بكل ما يضعه في الصورة الصحيحة، حتى إنه اشترى نسخة من كتاب "عقلاء المجانين"، وذهب لزيارة مستشفى المجانين، "ولم يفته من ذلك أن يلتمس علم ما لم يعلم عند كثير من الأطباء"[4].

أما عن الحالة الاجتماعية لهذا الرجل فهو فقير بالطبع، لا يجد من يعوله، ولا من يحنو عليه، وحين سأله الرافعي عن إخوته قال: " إن له أخاً يعذبه، ويوقع به ضرباً، ويعلله بالسلاسل، ويشده "بأمراس كتان إلى صم جندل"، وأنه أنزل به العذاب ما لو أنزله بحجر لتألم."[5]، أما كيف يجد قوت يومه فالتسول هو مصدر رزقه بطبيعة الحال، ويظهر ذلك من حواره مع الرافعي الذي أشار له فيه أكثر من مرة إلى حاجته إلى المال، ولكن بطريقة غير مباشرة، وكان الراوي يعطيه حاجته في كل مرة، و ربما انصرف وذهب لحاله.

ولقد كان هذا المجنون من الأذكياء ،ووصل في تعليمه إلى مدرسة المعلمين الأولية، ويظهر هذا في كلامه حين قال: " إنك نسيت أن العرب تقول في التوكيد: عينه، ونفسه،

(١) وحي القلم، ج٢، ص: ٢١٨.

(٢) وحي القلم ،ج ٢، ص: ٢٢٠.

(٣) وحي القلم، ج٢، ص: ٢١٨.

(٤) العريان، حياة الرافعي، ص:٣٠٠.

(٥) وحي القلم، ج٢، ص: ٢٢٠.

وذاته. "أي أنا نابغة القرن العشرين بعينه ونفسه وذاته"[1]، وهو يقــول أيضــاً : "إني أقــول الشعر في الغزل ، والنسيب ، والمدح ، والهجاء ، والفخر؛ وأني في الخطابة قس بن ســاعدة أو أكثم بن صيفي، وإني صخر لا ينفجر ... يابس لا ينعصر، لست كالحجاج بــل كعمــر"[2]، ويزيد على ذلك معرفته بالفلسفة، بل يزعم أنه من يملي على الرافعي مقالاته، وهو يرسلها إلى الجرائد؛ لأنه لا يعرفهم ، ولا هم يعرفونه.

وهكذا تكتمل أبعاد الشخصية الثلاثة : الجسدية ، والنفسية ، والاجتماعية، وكذلك في شخصية المجنون الآخر، التي تبدو من خلال الحوار بينها وبين المجنون الأول، في مساجلة ظريفة يديرها الرافعي وصاحبه، ويأخذ الرافعي في وصف أحوال المجانين وصفاتهم خــلال الحــديث، لتكون بذلك سلسلة مقالات المجنون من أكثر المقالات تجسيداً لعنصر الشخصية المســرحية في مقالات الرافعي.

د/ الحوار:

السرد هو الأداة التي يستخدمها مؤلف القصــص والروايــات في وصــف الأحــداث والشخصيات، وعرض الحدوتة، وهو أهم سمات القص، أما المسرح فأداته هي الحــوار الــذي تتواصل شخصيات المسرحية من خلاله ، وينقل الأحداث والمغزى، وهو من أهــم عناصــــر البناء المسرحي، ولابد أن يتميز بالتكثيف والدقة، وكــذلك "ينبغــي أن يتســم الحــــوار بالحــيوية، وأن يكون ذا قدرة على الإيحاء بما يدور في نفس الشخصية وفكرها أكثر من قدرة الحديث العادي، وأن يتجاوب مع طبيعة الموقف والشخصية، فلا يظل على وتيرة واحــدة أو إيقاع واحد."[3].

---

(١) وحي القلم، ج٢، ص: ٢٢٠.

(٢) وحي القلم، ج٢، ص: ٢٢١.

(٣) د. عبد القادر القط، من فنون الأدب، المسرحية، ص: ٣٤.

فالحوار مرتبط بالشخصية أشد الارتباط، حيث "يجب أن يكشف لنا عن الشخصية، وكل كلام يجب أن يكون ثمرة لمقومات المتكلم الثلاثة، أي أبعاد شخصيته الثلاثة : المادية أو الجسمانية ،والاجتماعية ، والنفسية"(١).

كذلك يرتبط الحوار بالصراع، إذ إنه الأداة التي يمضي بها الصراع، وكلما كان الصراع متقناً أنتج حواراً جيداً، "والصراع الصاعد وحده هو الصراع الذي يهيئ للرواية حواراً جيداً صحيحاً."(٢).

والحوار مرتبط أيضًا بالحدث، حيث "يقوم بمهمتين يؤديان إلى تطور الحدث، فهو أولاً يؤدي إلى تطور الموقف الذي يعالجه منظر ما، وهو ثانًيا يشير إلى التطور في المنظر اللاحق ويوحي به، وإن لم يفعل توقفت المسرحية وجمدت ، وشعر المتفرج بالملل."(٣)

ولا يقتصر الحوار على التبادل بين الشخصيات، فقد يلجأ الكاتب المسرحي إلى أن يجري حواراً داخلياً في نفس الشخصية، وهو ما يسمى بنجوى النفس، وذلك "في بعض المواقف المتوترة التي لا يمكن للشخصية أن تفصح عن دخيلة نفسها وفكرها لغيرها من الشخصيات، ولكنها مع ذلك تجتاز أزمة نفسية أو لحظة حادة لا بد أن ينقلها المؤلف إلى المشاهد."(٤)، وتكون هذه النجوى أيضاً استعاضة عن السرد، حيث تكشف عن أشياء لا بد من كشفها، و كان السرد في القصة يقوم بكشفها.

أما عن أديبنا، فإن الحوار – كما باقي العناصر الأخرى – لم يأت منفصلاً عن السرد؛ حيث إن السرد ظل مصاحباً لعناصر البناء المسرحي جميعها، ولعل أوضح المقالات التي ظهر فيها الحوار بشكل أساسي كانت العجوزان، والقلب المسكين، والمجنون، وقد سبق تناول مقال المجنون في عنصر الشخصية، وأمامنا الآن العجوزان، والقلب المسكين.

---

(١) لابوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ص:٤١١.

(٢) المرجع نفسه، ص:٤١٠-٤١١.

(٣) رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص:٥٠-٥١.

(٤) عبد القادر القط، من فنون الأدب، المسرحية، ص: ٣٥.

مقالة العجوزان:

تبين أن الحوار مرتبط بباقي عناصر البناء المسرحي، فهو يرسم أبعاد الشخصية، وينقــل الصراع ويديره، ويبرز الحدث، وهو الأداة المسرحية الأهم، والحوار في مقــال (العجــوزان) يتضافر مع السرد ليرسم الملامح الجسدية للشخصية، ويبدو هذا في الحوار التالي:

" وقلت: ما هذا أيها العجوزان؟

فضحك "م" وقال: هذا صديقي القديم "ن"، تركته منذ أربعين سنة معجزة من معجزات الشباب، فها هو ذا معجزة أخرى من معجزات الهرم، ولم يبق منه كاملًا إلا اسمه ...

ثم التفت إليه وقال: كيف أنت يا رينا؟

قال العجوز "ن": لقد أصبحت كما ترى؛ زاد العمر في رجلي رجلاً من هذه العصــا، ورجع مصدر الحياة في مصدراً للآلام والأوجاع ، ودخلت في طبيعتي عادة رابعة من تعــاطي الدواء. "[١].

فمن الحوار عرفنا أن تلك الشخصية قد أصابها الكبر والوهن بعد قوة وشباب، ويرســم الحوار أيضاً ملامح الشخصية الثانية التي لا يبدو عليها ملامح الزمن:

" ولكن كيف أنت يا ريت؟ إني لأراك ما تزال من وراء أربعين سنة في ذلــك العــيش الرخي، وأراك تحمل شيخوختك بقوة كأن الدهر لم يخزمك من هنا ولا مــن هنــا، وكأنــه يلمسك بأصابعه لا بمساميره، فهل أصبت معجزة من معجزات العلم الحديث؟

قال: نعم.

قال: ناشدتك الله، أفي معجزات العلم الحديث معجزة لعظمي؟"[٢]

ويظهر من الحوار أيضاً بعض الأسقام التي تعاود العجوزين:

(١) وحي القلم ،ج٣، ص: ٤١.

(٢) وحي القلم ، ج٣، ص:٤٢.

" قال العجوز "ن": يا بني، أن أواخر العمر كالمنفي.. ونحن نتكلم بالألفاظ التي تتكلم بها أنت وأنتما وأنتم.. غير أن المعاني تختلف اختلافاً بعيداً.

قلت: واضرب لهم مثلاً.

قال: واضرب لهم مثلًا كلمة "الأكل"، فلها عندنا ثلاثة معانٍ: الأكل ، وسوء الهضم، ووجع المعدة ؛ وكلمة "المشي" فلها أيضًا ثلاثة معانٍ: المشي، والتعب، وغمزات العظم ... وكلمة "النسيم"، النسيم العليل يا بني، زيد لنا في معناها تحرك "الروماتيزم".. "[1].

والحوار يدير الصراع ويقوده، فالصراع هنا الصراع مع الزمن ومروره ونجده في هذا الجزء :

" قال العجوز: وتلك الزيادة يا بني لا تجيء إلا من نقص، فهنا بقية من يدين، وبقية من رجلين، وبقية من بطن، وبقية من، ومن، ومن ... ومجموع كل ذلك بقية من إنسان.

قال الأستاذ "م": والبقية في حياتك.

قال "ن": وبالجملة يا بني فإن حركة الحياة في الرجل الهرم تكون حول ذاتها لا حول الأشياء؛ وما أعجب أن تكون أقصر حركتي الأرض حول نفسها كذلك، وإذا قال الشاب في مغامرته: ليمض الزمن ولتتصرم الأيام! فإن الأيام هي التي تتصرم والزمن هو الذي يمر؛ أما الشيوخ فلن يتمنوه أبداً؛ فمن قال منهم: ليمض الزمن، فكأنما قال: فلأمض أنا.. "[2]

وكذلك الصراع بين الجديد والقديم، يظهر في عدة مواطن من الحوار، منها:

" قال الأستاذ "م": أنت يا بني من المجددين، فما هواك في القديم وما شأنك به؟

وما كاد العجوز "ن" يسمع هذا حتى طرف بعينيه ، وحدد بصره إليَّ، وقال: أئنك لأنت هو؟ لعمري إن في عينيك لضجيجاً وكذباً وجدالاً واختيالاً وزعماً ودعوًى وكفراً وإلحاداً؛ ولعمري ...

---

(١) وحي القلم ، ج٣، ص:٤٢.

(٢) وحي القلم، ج٣، ص: ٤٣.

فقطعت عليه وقلت: "لعمرك إنهم لفي سكرتهم يعمهون"، لقد وقع التجديد في كل شيء إلا في الشيوخ أجساماً والشيوخ عقولاً؛ فهؤلاء وهؤلاء عند النهاية، وغير مستنكر من ضعفهم أن يدينوا بالماضي، فإن حياتهم لا تلمس الحاضر إلا بضعف!"[(١)]

أما الحدث فكأنه تغير الأحوال وتبدلها من حال إلى حال مع مرور الزمن، ويظهر في الحوار التالي:

" قال: إن أول ما يظهر على من شاخ وهرم، هو أن الطبيعة قد غيرت القانون الذي كانت تحكمه به.

قال الأستاذ "م": إن صاحبنا كان قاضياً يحكم في المحاكم، وأرى المحاكم قد حكمت عليه بهذه الشيخوخة "مطبقة فيها" بعض المواد من قانون العقوبات فما خرج من المحكمة إلا في الحبس الثالث.

فضحك "ن" وقال: قد عرفنا "الحبس البسيط" و"الحبس مع الشغل" فما هو هذا الحبس الثالث؟

قال: هو "الحبس مع المرض" "[(٢)]

ويظهر كذلك في:

" فاستضحك الأستاذ "م" وقال: أما أنا فقد كنت شيخاً حين كنت في الثلاثين من عمري، وهذا هو الذي جعلني فتى حين بلغت السبعين.

قال "ن": كأن الحياة تصحح نفسها فيك.

قال: بل أنا كرهتها أن تصحح نفسها؛ فقد عرفت من قبل أن سعة الإنفاق في الشباب هي ضائقة الإفلاس في الهرم، وأيقنت أن للطبيعة "عداداً" لا يخطئ الحساب، فإذا أنا اقتصدت

---

(١)وحي القلم ، ج٣، ص: ٤٦.

(٢) وحي القلم ، ج ٣، ص: ٤٩.

عدَّت لي، وإذا أسرفت عدَّت عليَّ؛ ولن تعطيني الدنيا بعد الشباب إلا مما في جسمي؛ إذ لا يعطي الكون حيّاً أراد أن ينتهي منه، فكنت أجعل نفسي كالشيخ الذي تقول له الملذات الكثيرة: لست لك؛ ومن ثم كانت لذاتي كلها في قيود الشريعتين: شريعة الدين وشريعة الحياة."[١]

مقالة القلب المسكين:

إن الحوار في هذا المقال يصور الشخصية أدق تصوير، بأبعادها الثلاثة ، فمن ذلك الحوار الذي يصف المرأة فاتنة صاحب القلب المسكين:

" ضحك صاحبنا وقال: حرك الصورة في يدك، فإنك ستراها وما تشك أنها ترقص.

قلت: الآن انقطع شيطانك، فهذا ليس شعراً ولا يجيء منه وزن.

وتضاحكنا وضحك الشيطان، وظهر الوجه الجميل في الرسم كأنه يضحك.

قال صاحب القلب المسكين: انظر إلى هاتين العينين، إنها من العيون التي تفتن الرجل وتسحره متى نظرت إليه، وتعذبه وتضنيه متى غابت عنه . إن في شعاعهما قدرة على وضع النور في القلب السعيد، كما إن في سوادهما القدرة على وضع الظلمة في القلب المهجور.

وانظر إلى هذا الفم ، هذا الفم الذي تعجز كل حدائق الأرض أن تخرج وردة حمراء تشبهه."[٢]

إلى آخر هذا الحوار الذي ينبض بالحيوية ويمتلئ بالحركة، ثم يصف الحوار كذلك الحدث الأهم في الحدوتة، وهو الحب المستحيل بين صاحب القلب المسكين، وبين الفاتنة صاحبة الصورة:

---

(١) وحي القلم ، ج ٣، ص: ٤٩.

(٢) وحي القلم ، ج٣، ص: ٧٣-٧٤.

" وقال: هذه الغانية قد حبست أفكاري كلها في فكرة واحدة منها هي؛ وأغلقت أبواب نفسي ومنافذها إلى الدنيا، وألهبت في دمي جمرة من جهنم فيها عذاب الإحراق وليس فيها الإحراق نفسه؛ كي لا ينتهي منها العذاب!

وبيننا حب بغير طريقة الحب، فإن طبيعتي الروحانية الكاملة تهوى فيها طبيعتها البشرية الناقصة، فأنا أمازجها بروحي فأتألم لها، وأتجنبها بجسمي فأتألم بها.

حب عقيم مهما يكن من شيء فيه لا يكن فيه شيء من الواقع ...

حب عجيب لا تنتفي منه آلامه ولا تكون فيه لذاته.....

حب معقد لا يزال يلقي المسألة بعد المسألة، ثم يرفض الحل الذي لا تحل المسألة إلا به ...

حب أحمق يعشق المرأة المبذولة للناس، ولا يراها لنفسه إلا قديسة لا مطمع فيها ...

حب أبله لا يزال في حقائق الدنيا كالمنتظر أن تقع على شفتيه قبلة من الفم الذي في الصورة...

حب مجنون كالذي يرى الحسناء أمام مرآتها فيقول لها اذهبي أنت وستبقي في هذه التي في المرآة "(١)

وكذلك ينقل الحوار ملامح الصراع الذي يدور في هذا القلب المسكين، بين حبه البائس وبين مبادئه وأخلاقه، بين صورة هذه المرأة الغانية الحسية، وصورتها الروحية النفسية، صورتان متضادتان، لا يدري كيف اجتمعتا:

" قلت: اللهم رحمة؛ ثم ماذا يا صاحبي المسكين؟

قال: ثم هذه التي أحبها هي التي لا أريد الاستمتاع بها ، ولا أطيقه ، ولا أجد في طبيعتي جرأة عليه، فكأنها الذهب وكأني الفقير الذي لا يريد أن يكون لصّاً؛ يقول له شيطان المال:

---

(١)وحي القلم، ج٣، ص: ٧٤- ٧٥.

تستطيع أن تطمع؛ ويقول له شيطان الحاجة: وتستطيع أن تفعل؛ ويقول هو لنفسه: لا أستطيع إلا الفضيلة!"[1]

وبذلك يتضح كيف يربط الحوار بين عناصر البناء المسرحي، يشد بعضها ببعض، ليكتمل البناء، ويصل الكاتب إلى غايته، ويحصل المشاهد القارئ على بغيته، فكان عنصر الحوار أكثر عناصر البناء المسرحي وضوحاً في تلك النماذج، وهي التي ظهر فيها المسرح بشكل أوضح من غيره من الأنواع ، وبقي أن يتناول البحث مستويات لغة الحوار في المبحث القادم.

---

(١)وحي القلم، ج٣، ص: ٧٥.

المبحث الثاني: مستويات لغة الحوار

قال البلاغيون إن البلاغة هي مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وقالوا إن لكل مقام مقالاً، بمعنى أن الكلام لا بد من أن يراعي عدة أشياء هي : حال المتحدِّث، وحال المخاطَب، وطبيعة الموقف أو المقام الذي يقال فيه هذا الكلام، فلا يُطنِب المتحدث في موضع إيجاز، ولا يوجز في مقام يستوجب الإطالة في الكلام، وهو بعد ينبغي أن يراعي حالته، وحالة من يتحدث إليه ومقامه، فلا يتحدث إلى العامة بكلام الخاصة، أو يتحدث إلى الملوك بكلام العامة . ولماذا يجب أن يكون الكلام بليغاً؟ يجب ذلك حتى يصل إلى الغرض منه، ويصل إلى المستمع، ومن ثم يمكنه أن يقتنع بما يقال، ويصدقه.

وبما أن الحوار هو أهم عنصر في البناء المسرحي، وهو الذي يربط بين باقي العناصر، وهو أداة الكاتب في توصيل نصه، وفكره، فإن أهم ما تتميز به لغته هو التكثيف، فبلاغة الحوار المسرحي هنا في التكثيف، أن يصل الكاتب بالحوار إلى أهدافه المحددة، دون حشو أو تقصير.

ولقد أثير حول لغة الحوار في القصة والمسرح جدل واسع، بدأ هذا الجدل مع ظهور التيار الواقعي الذي رأى أن الحوار لا بد أن يصور الواقع، وأنه من غير المعقول أن يتحدث أبطال القصة أو المسرحية باللغة الفصحى، وهذا لا يحدث في الواقع، واحتدم الجدل بين مؤيد للفصحى مدافع عنها، وبين مؤيد للعامية التي يتحدث بها الناس فيما بينهم، وظهر بين هذين الاتجاهين اتجاه ثالث اقترح أن تستخدم لغة ثالثة بين العامية والفصحى، ومن بين مؤيدي الفصحى كان طه حسين الذي رأى "أن وظيفة الأدب هي أخذ الواقع ليجعل منه عملاً جميلاً"[(١)]، ونادى يحيى حقي بمحاولة "تفصيح اللغة الدارجة"، في حين رأى إحسان عبد

---

(١) يوسف نوفل، الفن القصصي بين جيلي طه حسين ونجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٨ م ، ص: ٢٥١.

القدوس "أن يكون حوار القصة الطويلة بالعامية، وحوار القصة القصيرة حسب مقتضيات الحال"[١]، ويجمل الدكتور يوسف نوفل سمات الاتجاه الفصيح فيما يلي:

"أولا: ذكر كلمات أجنبية، أو دخيلة، أو عامية في الحوار...

ثانيا: إيراد ألفاظ مسرفة في الفصاحة...

ثالثا: ارتفاع مستوى الحوار عن درجة وعي الشخصيات وتفكيرها."[٢]

أما أنصار الاتجاه العامي، فقد "استندوا إلى الوفاء بمطلب الواقعية، وهذا المطلب هو الذي حدا ببعضهم إلى الاهتمام بحسن الأداء ووفائه ، سواء أكان بالعامية أم بالفصحى، مع ضرورة تطوير التراث اللغوي، وإلى تقرير أن تكون اللغة هي لغة الأشخاص ، فصحى أو دارجة، وأن تتفق مع السياق العام للحدث."[٣]

أما الذين نادوا باستعمال اللغة الوسطى أو اللغة الثالثة وهي لغة "فصيحة في المفردات والإعراب، عامية من ناحية تركيب الجملة ودلالة مفرداتها وتعبيراتها، فصيحة تقترب من الاستعمال العامي إذا قرئت بتسكين أواخر كلماتها."[٤]، وقد وجهت لهذه اللغة انتقادات، أهمها أنها تضعف اللغة.

ومن هنا؛ بقي أن نطالع مقالات أديبنا لنحلل مستويات لغة الحوار عنده، حيث نتلمس أسلوبه ولغته، وكيف كان يغترف من بحر اللغة، فالأسلوب هو "الاختيار الذي يجب على كل نص أن يعمل به من بين عدد من الإمكانيات المتضمنة في اللغة"[٥]، ولقد كان الرافعي "يتحرى فُصَح كلامهم يستعذبها ويستحليها، ويجعلها من بعض محفوظه ومادة موسيقاه، ثم

---

(١) يوسف نوفل، الفن القصصي بين جيلي طه حسين ونجيب محفوظ ، ص: ٢٥١-٢٥٢.

(٢) المرجع نفسه، ص:٢٥٣.

(٣) المرجع نفسه ، ص:٢٥٣-٢٥٤.

(٤) المرجع نفسه، ص: ٢٥٤.

(٥) تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٥م ، ص: ١٣٨.

يحرك في نفسه جهاز التوليد؛ يبتكر في الإسناد، ويبدع في الصياغة، ويختال في الصنعة، ويعنى كل العناية بالتهذيب وتدريب العبارة وانتظام الجملة بالتقديم والتأخير وترادف المفردات"[1]، وقد تأثر الرافعي كثيراً بالقرآن الكريم، والحديث الشريف، وأمهات الكتب التراثية العظيمة؛ كما يظهر في مقال (صعاليك الصحافة)، وكذلك قصص المحدثين والأمة التي استعان بها كثيراً في مقالاته، وذلك يظهر بوضوح شديد في اقتباساته التي تطرق البحث إلى كثير منها في المبحث الثاني من الفصل الأول، ورغم ذلك يأخذ عليه صاحب كتاب (الرافعي الكاتب) أنه تأثر بالكتب المترجمة حتى " تسللت إلى قلمه بعض عبارات التراجمة، واستعملها من غير أن يفطن إلى ما وراءها، على الرغم من شدة حساسيته"[2]، كما يأخذ عليه كذلك ترخُّصَه وتصرفه "في بعض المفردات وتصرفه في الأفعال، وتضمينها معاني أخرى، أو حملها على المجاز"[3]، غير أن الرافعي لم يجد في ذلك غضاضة، ورأى أن اللغة واسعة ، ولنا أن نتصرف فيها بما لا يخرج عن القاعدة.

وقد كان أسلوب الرافعي متميزاً عن الأنماط المألوفة، مما جعل النقاد يصفون أسلوبه بالأسلوب الرافعي، لشدة تميزه وتمايزه عن المألوف، فلقد "أطال الجملة العربية، وفصل ما بين المسند والمسند إليه بفقرات ليست منها الجملة الاعتراضية المعروفة"[4].

من ذلك هذا الجزء من الحوار في مقال (اللهب ولا تحترق) حين قالت الياقوتة:

"وإذا جاءني وقح خلق الله وجهه الحسن مسبة له، أو خلقه هو مسبة لوجهه القبيح، ذكرت أني بعد ساعة أو ساعات أقوم إلى الصلاة، فلا يزداد مني إلا بعداً وإن كان بإزائي، فأُغلظ له وأتسخط، وأظهر الغضب وأصفعه صفعتي."[5]

(١) مصطفى نعمان البدري، الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد، ص: ٢٤٨.

(٢) المرجع نفسه، ص: ٤٦٨.

(٣) المرجع نفسه، ص: ٤٦٩.

(٤) مصطفى نعمان البدري، الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد، ص:٢٥٠.

(٥) وحي القلم، ج١، ص: ٢٣٩.

وقد يطول معه الحوار من أحد أطرافه كثيراً، كي يحمِّله قدراً أكبر من الأفكار والإشارات، كما نجد مثال ذلك في مقالات (القلب المسكين) و(الانتحار).

والرافعي كان مولعاً بالتصوير، فهو يرسم بكلماته أروع الصور وأدقها، ففي مقالات (القلب المسكين) أدى الحوار دوره ببراعة شديدة في الوصف والتصوير، حتى كأن الكلمة تنبض بالحيوية والحياة،

"وكأن شعاع الضحى في وجهها، وكأنها القمر طالعاً من غيمة، ويكاد صدرها يتنهد وهي صورة، وتبدو هيئة فمها كأنها وعد بقبلة، وفي عينها نظرة كالسكوت بعد الكلمة التي قيلت همسًا بينها وبين محبها..

فقلت: هذه صورة ما أراها قد رسمها إلا اثنان: المصور وإبليس؛ فمن هي؟ قال: سلها، أما تراها تكاد تثب من الورقة؟ إنها إلا تخبرك بشيء أخبرك عنها وجهها أنها أجمل النساء وأظرفهن ، وأحسن من شاهدت وجهاً وأعيناً، وثغراً وجيداً والذي بعد ذلك.."[1]، وهذا حوار بين أديبين، يفهمان بعضهما، ومن الطبيعي أن يخرج مثل هذا الكلام منهما، غير أنه أحياناً لا يهمه أن تخرج الصورة من فم متحدث ربما لا يصل بعقله إلى مثلها، فنجده يقول على لسان صاحبة الجمال البائس: "وصاحبك هذا منذ رأيته، رأيته كالكتاب ، يشغَل قارئه عن معاني نفسه بمعانيه هو."[2] ويقول أيضاً على لسانها: "وليس مستقبلنا هذا كمستقبل الثمار النضرة إذا بقيت بعد أوانها، فهو الأيام العفنة بطبيعة ما مضى، بلى إن مستقبل المرأة البغيّ هو عقاب الشر."[3].

---

(١) وحي القلم، ج٣، ص: ٧٣.

(٢) وحي القلم، ج١، ص: ٢٠٤.

(٣) وحي القلم، ج١، ص: ٢١٥.

من المهم إذن أن يراعي الكاتب في الحوار طبيعة الشخصية التي تتحـــدث، ومســـتواها الاجتماعي ، والعلمي ، والأدبي، و إذا نظرنا إلى حوار المجانين في مقال المجنون سنجد من ذلك أطرافاً، فلنقرأ منه:

"فغضب نابغة القرن العشرين وقال: ويح لهذا الجاهل، الأحمق، الجاحد للفضـــل، مـــع جنونه وخبله، أيذكرني وهو منذ كذا وكذا سنة يحفظ متناً واحداً لا يمسكه عقلـــه إلا كمـــا يمسك الماء الغرابيل؟ صدق – والله – من قال: عدو عاقل خير، خير، خير، فقال الثاني: خير من صديق جاهل، ها أنا ذا قد ذكرتك من نسيان، وها أنت ذا رأيت.

فضحك النابغة وقال: ولكني لم أرد أن أقول هذا، بل أريد أن أؤلف كلامـــاً آخـــر ... عدو عاقل خير، خير، خير، خير من مجنون جاهل"[1]

نجد الجمل القصيرة، الحوار السريع، الذي لا يخلو من تكرار كلمات، كما أنـــه يعـــج بالتهكم والسخرية، مما يناسب التحاور بين المجانين.

أما حين نقرأ حوار المسيب مع الغلام الذي نوى أبوه الانتحار، نجد الجمـــل الطويلـــة، الحوار الهادئ المطمئن الذي يناسب حالة الفتى الحائر الحزين المقبل على أمر جلل:

"يا بني: إن الزاهد يحسب أنه قد فر من الرذائل إلى فضائله، ولكن فراره مـــن مجاهـــدة الرذيلة هو في نفسه رذيلة لكل فضائله. وماذا تكون العفة والأمانة والصدق والوفـــاء والـــبر والإحسان وغيرها، إذا كان فيمن انقطع في صحراء أو على رأس جبـــل؟ أيـــزعم أحـــد أن الصدق فضيلة في إنسان ليس حوله إلا عشرة أحجار؟ وايم الله إن الخالي من مجاهدة الرذائـــل جميعاً، لهو الخالي من الفضائل جميعاً.

---

(١) وحي القلم، ج٢، ص: ٢٢٤.

يا بني: إن من الناس من يختارهم الله فيكونون قمح هذه الإنسانية؛ ينبتون، ويحصدون ، ويطحنون ، ويعجنون ،ويخبزون، ليكونوا غذاء الإنسانية في بعض فضائله. وما أراك أنت وأباك إلا من المختارين، كأن في أعراقكم دم نبي يقتل أو يصلب!"[1]

إن مقالات المجنون كانت أكثر المقالات التي عبر فيها الحوار عن طبيعة الشخصيات، وطبيعة اللغة التي يستخدمونها، فالمجنونان – وإن كانا كذلك – على قدر من العلم والثقافة التي تؤهلهما لقول مثل هذا الكلام الذي أجراه الرافعي على لسانيهما، كما أن احتفال الرافعي بالموضوع ، وبحثه وراءه ، والنظر في أحوال المجانين ، وذهابه للمستشفى ، وسؤاله الأطباء، كل هذا جعله على وعي كبير بأحوال المجانين ، وطريقة تفكيرهم ، وكلامهم، مما أعطى للحوار طابع الواقعية، والجدة والطرافة.

وفي مقالات العجوزين نجد لغة الحوار تأخذ شكلاً مختلفاً؛ حيث التقاء الصديقين القديمين، واسترجاع ذكريات الماضي السعيد، والكلام بما يشبه الشفرة التي لا يفهمها سواهما:

"قال: ناشدتك الله، أفي معجزات العلم الحديث معجزة لعظمي؟

قال "م": ويحك يا رينا! إنك على العهد لم تبرح كما كنت مزبلة أفكار.. ماذا يصنع فيك العلم الحديث وأنت كما رأى بمترلة بين العظم والخشب؟!

قال المحدث: وضحكنا جميعاً، ثم قلت للأستاذ "م": ولكن ما "رينا وريت"؟ وما هذه اللغة؟. وفي أي معجم تفسيرها؟

قال: فتغامز الشيخان، ثم قال "م": يا بني، هذه لغة ماتت معانيها وبقيت ألفاظها، فهي كتلك الألفاظ الأثرية الباقية من الجاهلية الأولى."[2]

---

(١) وحي القلم ، ج٢، ص: ٦٠.

(٢) وحي القلم، ج٣، ص: ٤٢.

فهذه الكلمات التي بين العجوزين لم يفهمها الطرف الثالث، هذا الطرف الـذي يمثـل الجيل الجديد، الذي يختلف عن الجيل الذي ينتمي إليه العجوزان، إذ هو جيل لـه مفرداتـه، وأحلامه ومعتقداته، وسلسلة المقالات هذه أيضاً من المقالات التي أدى الحـوار فيهـا دوره في نقل الصراع بين الماضي والحاضر وتصويره.

وتبرز سمات لغة الرافعي في حوار طريف جرى بينه وبين (الجاحظ)!، فلقـد اسـتخدم الرافعي تلك الحيلة الطريفة في كتابة سلسلة مقالات (صعاليك الصحافة) وهي أن يقدم مقالـه على هيئة حلم سافر فيه عبر الزمن ليقابل شخصية تكون رمزاً مهماً لتوصيل فكرته، كما فعل في (تاريخ يتكلم)، ونجده في بعض مواضع من هذا الحوار يستخدم كلاماً من كلام الجـاحظ بنصه، كما في قوله "كلا والذي حرم التزيد على العلماء، وقبح التكلف عند الحكماء، وبهرج الكذابين عند الفقهاء، لا يظن هذا إلا من ضل سعيه"[1] أو يستدعي أسلوبه في الكتابة، فانظر مثلا في قوله:

"قال: ويحها صحافة! قل في عمك ما قال المثل: جحظ إليه عمله**.

قلت: ولكن ما القصة؟

قال: ويحها صحافة! وقال الأحنف: أربع من كن فيه كان كاملًا، ومن تعلـق بخصـلة منهن كان من صالحي قومه: دين يرشده، أو عقل يسدده، أو حسب يصونه، أو حياة يقناه". وقال: "المؤمن بين أربع: مؤمن يحسـده، ومنـافق يبغضـه، وكـافر يجاهـده، وشـيطان يفتنه، وأربـع لـيس أقـل منـهن: الـيقين، والعـدل، ودرهـم حـلال، وأخ في الله". وقال الحسن بن علي:"[2]

---

(١) وحي القلم، ج٣، ص: ١٣٤.

(٢) وحي القلم، ج٣، ص: ١٣٤– ١٣٥.

والأمثلة كثيرة في هذا في المقال، والحقيقة أن هذه الحيلة، وهذا الأسلوب إنما ينم عـــن قدرة الرافعي على تَمَثُّل أساليب القدماء في الكتابة، كما أن هذه الحيلة أضفت على الحوار مــا يجعل القارئ يتذكر أسلوب الجاحظ، ويضيف لمحة طريفة على الحوار، عندما يتخيل القــارئ الجاحظ وهو صحفي في العصر الحديث ضاق ذرعاً بتعسف رئيس التحريـــر الـــذي يـــرى في الكتابة مهنة للتكسب ، وليست مجالاً للمواهب الأدبية، أو وسيلة لإثـــراء الثقافـــة العربيـــة، فالمهم عنده ما يدر المال على الجريدة بأي طريقة كانت.

أما عن اســـتخدام الرافعي للأساليب، فنجده يستخدم أســـلوب الاســـتفهام بكثـــرة؛ حـــيث ينقل من خلال السؤال والجواب ما يريد أن يصل إلى القـــارئ، وتتنـــوع أغـــراض الاستفهام، فنجد الحسرة والتوجع في قوله: "قال: آه! من أنا الآن؟ وما بـــال ذلـــك الخيـــال الـــذي نســـق لي الدنيا في أجمل أشكالها قد عاد فبعثرها؟ أتدري أن العالم كان في ثم أخذ مني فأنا الآن فضاء فضاء."[1]

كما نجد الإنكار والاستنكار كما في: "قال الأستاذ "م": وكيف لا تريه الآخرة وأكثرك الآن في "المجهول"؟"[2]

ومن الاستفهام ما أفاد التعجب، والتقرير ، والتهكم، فلقد كان يعتمد الرافعـــي علـــى الاستفهام كثيراً في توضيح فكرته، وإثبات وجهة نظره.

وكذلك كان الرافعي يكثر من أسلوب القصر، وهو يستخدمه بطرق شـــتى، وكلـــها تخـــدم فكرته، وتقيم الدليل على وجهة نظره، وتدل على ولعـــه بتوليـــد المعـــاني، وحشـــد الأفكار، و من ذلك:

"فضحكت هي وقالت: إن عطرنا نحن النساء ليس عطراً، بل هو شعور نُثبته في شـــعور آخر."[3]، فقد أتى بأسلوب القصر مستخدماً العطف ب(بل).

---

(١) وحي القلم، ج٣، ص: ٩٤.

(٢) وحي القلم، ج٣، ص: ٤٥.

(٣) وحي القلم ، ج١، ص: ٢٠٥.

وانظر كم من أساليب القصر احتشد بتلك الجملة:

"قال: ولكنه عاشق ينير العشق بين يديه؛ فكأنه هو وحبيبته تحت أعين الناس: ما تطمع إلا أن تراه، وما يطمع إلا أن يراها، ولا شيء غير ذلك؛ ثم لا يزال حسنها عليه ولا يزال هواه إليها، وليس إلا هذا."[1]، وانظر إلى ما أفادته من مبالغة، وما فيها من إيجاز حمل كثيراً من المعاني.

نستخلص مما سبق أن التداخل وارد بين المقال والفن المسرحي في مقالات وحي القلم، غير أنه لم يكن قوياً شديد الوضوح كما كان الأمر في تداخله مع فن القصة . إن المسرح فن مميز عن غيره من الفنون، له أسسه وقواعده التي يحددها كثير من النظريات والنظرات في هذا الفن، ولم يكن الرافعي يقصد إلى التأليف فيه، ولقد بين البحث كيفية هذا التداخل ومدى تحققه في المقالات، فوجد الحدث والصراع ورسم الشخصيات المسرحية والحوار، ولكنها كانت جميعها مختلطة بالسرد، مما يعني أن المسرح كان أقل ظهوراً في مقالات وحي القلم من القصة. أما مستويات لغة الحوار فيما يخص المبحث الثاني ، فقد تبين لنا كيف كانت لغة الرافعي مميزة، وأنه كان يهتم برسم الصور، واستخدام الأساليب المختلفة ، وخاصة أسلوبي الاستفهام والقصر بالقدر الذي يخدم فكرته ، ويوصل المعنى إلى القارئ بطريقة مقنعة، ومنطق سليم، كما بين البحث مكونات ثقافة الرافعي التي أثرت في لغته وأثرها.

---

(١) وحي القلم، ج١، ص: ٢٠٧.

الفصل الثالث

انفتاح المقال على الفن الشعري

- المبحث الأول : اللغة الشعرية .
- المبحث الثاني : التصوير الإيحائي .
- المبحث الثالث : الموسيقى الداخلية .
- المبحث الرابع : التداخل مع النص الشعري.

انفتاح المقال على الفن الشعري

إن الفن الشعري من أهم الفنون القولية وأقربها إلى الإنسان؛ حيث يميل الإنسان بطبعه إلى التعبير عن انفعالاته ومشاعره بشكل متميز، يصاحبه تنغيم وتطريب موسيقي؛ واللغة العربية لغة موسيقية بطبيعتها، وحين استوت على عودها كان الشعر أهم ما أنتجته القريحة العربية ، كان فنًّا قولياً في أنقى صورة، و كان ديواناً لأيام العرب وعلومهم.

فالشعر حالة شعورية تنقل لحظة مكثفة تحمل انفعالات الشاعر، وأحاسيسه ، وأفكاره تجاه نفسه وتجاه العالم من حوله . له لغته الخاصة، وصوره الموحية ، وموسيقاه المتنوعة ، وإيقاعه المعبر عن كل هذه العناصر مجتمعة، والشاعر القادر على جمع هذه العناصر بمهارة وحذق، هو الذي يستطيع أن يصل إلى مآربه وأن يصل إلى قلب المتلقي، ويكتب لفنه الخلود.

يقول الرافعي عن الشعر في مقدمة ديوانه: " فما الشعر إلا لسان القلب إذا خاطب القلب، وسفير النفس إذا ناجت النفس، ولا خير في لسان غير مبين، ولا في سفير غير حكيم "[١]، وهو عنده فطرة موجودة عند كل الناس، فهو " موجود في كل نفس من ذكر وأنثى " [٢].

وتداخل الفن الشعري مع غيره من الأنواع الأدبية أمر وارد جداً، أكثر من غيره، أي أكثر من الفن القصصي والفن المسرحي اللذين مرَّا بنا في الفصلين السابقين، ذلك أن الشعر- كما يؤمن الرافعي – موجود في كل نفس، وهي عندما تعبر عما يجيش بها لا بد لها من أن تجنح إلى فضاءات شعرية في بعض الجوانب التي تكتمل فيها الحالة الشعورية، والأمر عند

(١) مصطفى صادق الرافعي، ديوان الرافعي، تحقيق محمد كامل الرافعي، مطبعة الجامعة بالإسكندرية، د. ط، ج١، ١٣٢٢هـ ، ص: ٣.

(٢) المرجع نفسه، ص: ٤.

الرافعي جد مختلف، فهو شاعر أيضاً، واستخداماته للغة ، وانتقائـه واختـيـاراته تتجـه كلها في كثير من جوانبها إلى الشعر : لغته، و صوره، و موسـيقاه؛ ولأن الرافعـي في أدبـه كلـه يتوجه بفكره إلى الناس – إذ هدفه أن يصل إلى قلوبهم وعقولهم لـيغير فكـرة خطـأ، وليثبت فكرة صحيحة عن الدين والدنيا، لا يترك طريقة توصله لغايته – وهو يـدرك غايتـه جيداً، ويسعى إليها .

و في المباحث التالية سنحلق في فضاء الشعر ونتلمس تلـك العناصـر الشـعرية في مقالات وحي القلم : لغة ، وصورة ، وموسيقى، مع تطبيق لإظهار تداخل الفن الشـعري في تلك المقالات .

المبحث الأول: اللغة الشعرية

اللغة الشعرية لا تختص بالشعر دون غيره من الأنواع الأدبية الأخرى؛ خاصة إذا كـــان ناثراً معروفاً بكونه شاعراً قبل أن يكون ناثراً . لقد كان الرافعي من أولئك الكتـــاب الـــذين يعتزون بأنهم شعراء أكثر من كونهم ناثرين؛ وهذا ما يجعل هذه الحالة تنطبق علـــى مـــا نحـــن بصدده؛ من دراسة اللغة الشعرية في وحي القلم ، فالرافعي كان يُعرَف بأنـــه شـــاعر تـــرك بصمات واضحة في الشعر؛ وإذا أضفنا إلى ذلك النزعة الرومانسية في أدب الرافعي؛ لأدركنا أن المستويات اللغوية في أدبه النثري ستكون مفارقة لغيره من المبدعين؛ واللغة الشعرية تـــرتبط كذلك بثقافة المبدع اللغوية؛ فالرافعي كان في نثره دائم الاختيار والانتقاء بين الألفاظ ، ســـعياً وراء ما يمكن أن يخدم غايته، ويقدم صورة فنية لما يعتمل في ذهنه وأعماقه. وهكذا تأتي اللغـــة الشعرية منسجمة مع السياق النفسي ومع التجربة الداخلية للمبدع. كما أنها تـــأتي منســـجمة مع السياق الثقافي العام، ومع الاختيارات الفنيـــة والجماليـــة الـــتي أقرهـــا المجتمـــع الأدبي، واستساغها الذوق الفني السائد. لأن الشاعر يبقى دائماً ابناً وفياً لبيئته، ولساناً صادقاً حـــاملاً لرؤية المجتمع الثقافي الذي ينتمي إليه. ولذلك تجد التجارب الشعرية المنتمية لسياق تـــاريخي أو ثقافي معين قد انطبعت بالطابع الفني الذي تميز به ذلك السياق. فتحمل آثاراً بارزة وبصـــمات واضحة لما صيغ من مفاهيم ورؤى، أو لما أُقِرَّ بين الطبقة المبدعة.

ثم إننا نجد تناسباً بين اللغة الشعرية والسياق النثري الذي كان يكتب فيه، فـــإذا كـــان للنثر أغراضه التي تختلف عن أغراض الشعر وقضاياه؛ فإننا سنجد أن اللغـــة تختلـــف بمقـــدار اختلاف الغرض الذي يكتب فيه المبدع.

كما أن النقد الحديث قد تجاوز ثنائية (الشعر/ النثر) إلى اتخاذ الخطاب الأدبي عامة مجالاً لتأملاته ، ودراساته ، وتحليلاته النقدية ، دون اللجوء إلى التقسيمات النوعية القبلية، لـــذلك يتناول الخطاب الأدبي بالدرس لا على أساس جنسه وإنما بالنظر إلى فعاليتـــه الفنيـــة الجماليـــة

والشعرية اللغوية، إلا أن هذه الرؤية لا تنسحب على جميع المدارس النقدية الحديثة؛ فلا يزال الشعر محتفظاً بهيمنته على أغلب الدراسات النقدية، فقد نُظِر إليه – ولمدة طويلة – على أنه النموذج الجمالي المعياري للشعرية وبالتالي الحقل الأخصب للدراسات النقدية.

وإذا كنا نقول إن اللغة الشعرية لغة الإشارة ، والإيجاز ، والعواطف، والخيال في مقابل لغة النثر التي هي لغة الفكر ، والعلم ، والحقيقة؛ فإننا نبعد عن جوهر النثر الذي ينبغي أن يكون محمَّلاً بطاقات تعبيرية شعرية تضيف إلى النص الأدبي أبعاداً ، وتعطيه قوة وحياة ، فجوهر النثر – كما هو الأمر بالنسبة لجوهر الشعر – يقوم على كيفية التعامل مع اللغة، حيث " يحدث نقله دلالية بالنسبة للغة النثرية باللعب على العلاقة التقليدية الاصطلاحية بين الدال والمدلول"[1] .

فليست لغة الشعر فقط تلك التي أن تتجاوز الواقع ، " أو على الأقل تحاول أن تتجاوزه " [2]، بل أيضاً لغة النثر الفني ، خاصة عند أولئك الصفوة من الكتاب أمثال الرافعي، وهذا ما يجعل تعامل الرافعي مع اللغة ليس كمجرد أداة تواصلٍ وإبلاغٍ، وإنما تحولت إلى لغة كشف.

هذا ما نجده مثلا في قول الرافعي :

"كما تطلع الشمس بأنوارها فتفجر ينبوع الضوء المسمى النهار، يولد النبي فيوجد في الإنسانية ينبوع النور المسمى بالدين. وليس النهار إلا يقظة الحياة تحقق أعمالها، وليس الدين إلا يقظة النفس تحقق فضائلها.

والشمس خلقها الله حاملة طابعه الإلهي، في عملها للمادة تحول به وتغير، والنبي يرسله الله حاملاً مثل ذلك الطابع في عمله تترقى فيه وتسمو.

---

(١) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧م، ص: ١٣٨.

(٢) المرجع نفسه ، ص: ٢٨٢.

ورعشات الضوء من الشمس هي قصة الهداية للكون في كلام من النور، وأشعة الوحي في النبي هي قصة الهداية لإنسان الكون في نور من الكلام.

والعامل الإلهي العظيم يعمل في نظام النفس والأرض بأداتين متشابهتين: أجرام النور من الشموس والكواكب، وأجرام العقل من الرسل والأنبياء"(١).

فتشبيه الرسالات بضوء النهار؛ والرسل بالشمس؛ والمقارنة بين أجرام النور وأجرام العقل؛ لا يقوم بها ناثر إذا أراد أن يوصل المعنى مباشرة إلى القارئ؛ ولكن الرافعي يقوم بذلك ليثبت في النفس ما يريد أن يوصله من الخيال والإيحاء؛ وإذا كانت هذه طريقة طرح المعاني في حديثه عن الرسل ، والأنبياء، والرسالات؛ فإنها تكون أقرب منالاً؛ وأوضح رؤية حين يقترب من حديثه عن المجتمع والحياة اليومية إذ يقول: "فلما لقيت الباشا من الغد، سألني: كيف رأيت اللورد ملنر؟ فقلت: والله يا باشا إنه كالضرورة؛ ما يتمناها أحد ولكنها تجيء.

فضحك الباشا وقال: يا ليت لنا – نحن الشرقيين– كل يوم ضرورة تصنع ما صنع اللورد؛ إنه كشف لنا في ذات أنفسنا عن حقيقة من أسمى الحقائق السياسية، وهي أن الشعب الذي يصر – ولا يزال يصر – يجعل الإغراء لا يغري ، والخوف لا يخيف."(٢)

إن الحديث عن اللورد وتشبيهه بالضرورة؛ والحديث عن الشعب الذي يصر فلا يميل إلى ترهيب أو ترغيب؛ حتى يكون الخوف لا يخيف والإغراء لا يغري؛ حديث لا يتعلق بلغة توصل الحقائق العارية بل إنها لغة توحي؛ وتشير دون أن تدخل إلى صلب الحقيقة المجردة.

وإذا اقتربنا أكثر من العاطفة في الحديث عن سنوات الصبا وأوراق الذكريات وجدنا لغة تقترب من النفس؛ وربما تخلو من الصنعة البلاغية ولكنها تظل معطاءة قوية قادرة على النفاذ إلى القلب إذ يقول: "أما الحب... أما الحب فكانت له معانيه

---

(١) وحي القلم، ج ٢، ص: ٣.

(٢) وحي القلم، ج٢، ص: ٢٠٢.

الصـــغيرة التي هي كضرورات الطفل للطفل: ليس فيها كبير شـــيء، ولكـــن فيهـــا أكـــبر السعادة، وفيها نضرة القلب.

عهد من الصبى كانت فيه طريقة العقل من طريقة الحلم؛ وكانت العاطفة هي عاطفـــة في النفس، وهي في وقت معًا خدعة من الطبيعة؛ وكان ما يأتي ينسي دائمًا ما مضى ولا يذكر به؛ وكانت الأيام كالأطفال السعداء: لا ينام أحدهم إلا على فكرة لعب ولهو، ولا يســـتيقظ إلا على فكرة لهو ولعب ، وكانت اللغة نفسها كأن فيها ألفاظاً من الحلـــوى؛ وكانـــت الآلام – على قلتها– كالمريض الذي معه دواؤه المجرب، وكانت فلسفة الجمال تضحك من فيلســـوفها الصغير، الواضح كل الوضوح، المقتصر بكل لفظ على ما يعرف مـــن معنـــاه، المتفلســـف في تحقيق الرغبة أكثر مما يتفلسف في تخيل الفكرة!"[1]

فالتكرار والازدواج والترادف؛ كلها ذات تأثير في النفس ، وكأنه يريد ألا يدع خـــاطرة تمر بذكرياته إلا وأعاد تلمسها من جديد؛ وأسهب في الحديث عنها أيَّما إســـهاب؛ فـــالرافعي يكرر الكلمة مرتين؛ ولو استطاع تكرارها أكثر من ذلك لفعل؛ و يلاحظ أن التكرار في ألفاظ بعينها (العاطفة – اللهو – اللعب) ، وهذه اللغة التي توحي وتتميز بالخيال؛ هـــي ممـــا يميـــز كتابات الكاتب الكبير؛ دون غيره من الكتاب.

مفهوم اللغة الشعرية :

لغة الشعر أو اللغة الشعرية عند جين كوهين *Jean Cohen* هي: "الانزياح عـــن لغـــة النثر باعتبار أن لغة النثر عنده توصف بأنها لغة الصفر في الكتابة"[2]، والانزيـــاح عنـــها يعـــد دخولا في اللغة الشعرية التي تعني " كل ما ليس شائعا ولا عاديـــا ولا مصـــوغا في قوالـــب مستهلكة[3]" ، وهكذا فالشعر يعتبر خروجاً عن اللغة العادية أو المعيارية، فهو يهـــدمها ليعيـــد

(١) وحي القلم، ج٣ ، ص: ٨٦.

(٢) جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء ، القاهرة، د. ط، ١٩٩٠م ، ص: ٣٥.

(٣) جون كوين، بناء لغة الشعر، ص: ٢٤.

بناءها من جديد. أي إن الشعر نشاط لغوي "ينهض على إعادة النظـر في النظـام اللغـوي، والإمساك بما يتضمنه من قوانين توليدية تسمح بتمزيق ذلك النظام اللغوي المتعـارف نفسـه قصد خلق ذرى تعبيرية جديدة"[1] ، فالألفاظ مثلاً في لغة النثر – غالباً – تتطابق دلالاتهـا ، ولا تقبل تأويلاً ما؛ بينما العكس في لغة الشعر التي تحلق دلالاتها بعيـداً عـن المعـنى الأول للسياق. ولهذا "فالشعر ليس هو النثر مضافاً إليه شيء ما، ولكنه هو المضاد للنثر[2]." وبالتالي فشعرية اللغة هي تلك الشعرية التي تتفجر من تمرد النثر ومشاكسـته المـألوف مـن طبائعـه واتكائه على" تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي "[3]

مما تقدم لنا نستنتج أن التركيز في التجربة الشعرية على اللغة، وخصائصها بوصفها مادة بنائيه، وباعتبار أن اللغة الشعرية ظاهرة أسلوبية "فأسلوب الصياغة الذي يسـتخدمه الشـاعر هو التجربة، وهو لغة الشعر" [4].

والمقصود بالأسلوب هنا جملة الوسائل المستعملة من قبل الشاعر من ألفـاظ، وصـور، وخيال، وعاطفة، وموسيقى والتي بتضافرها وتكاملها تكون لنا نسيجاً شعرياً. ولهذا فالتعريف العام للغة الشعرية " هي كلية العمل الشعري أو النسيج الشعري بما يشتمل عليه من مفردات لغوية وصور شعرية ومن موسيقى[5]." أو هي "مكونات العمل الشعري من ألفاظ ، وصور ، وخيال ، وعاطفة ، ومن موسيقى."[6]

---

(١) محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، ط١ ، ١٩٨٥ م، ص: ٢٤.

(٢) جون كوين، بناء لغة الشعر، ص: ٦٤.

(٣) تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشـر، الـدار البيضـاء، المغرب، د.ط ، ١٩٨٧م، ص: ٢٣.

(٤) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية، طاقاتها الإبداعية) ، دار النهضـة العربيـة للطباعـة والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٤م، ص: ٦٧.

(٥) المرجع نفسه، والصفحة عينها.

(٦) المرجع نفسه، الصفحة عينها.

نماذج اللغة الشعرية في " وحي القلم ":

- **عدم الملاءمة:**

وعدم الملاءمة متعددة الوجوه في السياق العربي، منها: عدم الملاءمة الدلالية، وعدم الملاءمة الإسنادية.

أ – عدم الملاءمة الدلالية:

من مثل إسناد لون إلى شيء لا يناسبه، أو إسناد صفة المحسوس إلى غير المحسوس ، فها هو في (قصيدة مترجمة عن الملك: احذري) يقول:

"فجعلت أنظرُ في قلبي إلى الفجر من هذا الشعر ينبُع كلمة كلمة، ويُشرق معنى معنى، ويستطير جملة جملة"[1]

أسند الفجر إلى الشعر، وكأنه يوم يبزغ فجره كلما ظهرت منه كلمه، وهذا من صفات اللغة الشعرية.

وفي (وحي القبور) حيث يقول: "أحمل نفسي بنفسي إلى المقبرة"[2] ، وقوله بعدها: "وقد مات لي من الخواطر موتى ، لا ميت واحد ؛ فكنت أمشي وفي جنازة بمشيعيها؛ من فكر يحمل فكراً، وخاطر يتبع خاطراً، ومعنى يبكي، ومعنى يُبكى عليه"[3]

ب – عدم الملاءمة الإسنادية:

من مثل الفعل والفاعل والمفعول، أو المبتدأ والخبر. فإن أسند الفعل إلى ما لا ينسجم معه يكون قد حقق انزياحاً شعرياً على مستوى ما ، و هذا ما يدعى " عدم الملاءمة الاسنادية"[4]، وهذا ما نجده في عدة مواضع من مقالاته ، و منها قوله في (لحوم البحر):

(١) وحي القلم، ج١، ص: ١٩٤.

(٢) وحي القلم، ج٢، ص: ٩٤.

(٣) المصدر نفسه ، الصفحة عينها .

(٤) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية (دراسة في ديوان أمل دنقل) ، المركز القومي للنشر ، إربد، د.ط، ١٩٩٩م، ص: ٤٧.

"هناك فكرة من شريعة الطبيعة هي عقل البحر في هؤلاء الناس"[1]

حيث أسند العقل إلى البحر ، وهو لا يلائمه، فليس للبحر عقل على الحقيقة، وكذلك قوله في نفس المقال:

"هنا يخلع الرجل ثوبه، ثم يعود إليه فيلبس فيه الأدب الذي خلعه."[2]

حيث العلاقة غير الملاءمة بين الأدب والفعل يلبس، فالأدب ليس ثوباً، وإنما المعنى هنا على المجاز، وقوله في (وحي القبور):

" ذلك المكان الذي تأتيه العيون بدموعها، وتمشي إليه النفوس بأحزانها، وتجيء فيه القلوب إلى بقاياها"[3]

وقوله في المقال نفسه:

" ذهبت أزور أمواتي الأعزاء ، وأتصل منهم بأطراف نفسي، لأحيا معهم في الموت ساعة أعرض فيها أمر الدنيا على أمر الآخرة"[4]

وقوله في المقال نفسه: " القبر على الأرض كلمة مكتوبة"[5]

وكذلك قوله في (أرملة حكومة):

" شهد العزب – ورب الكعبة– على نفسه أنه مبتلى بالعافية، مستعبد بالحرية، مجنون بالعقل، مغلوب بالقوة، شقي بالسعادة"[6]

فالعيون التي تأتي، والنفوس التي تمشي، والقلوب التي تجيء إلى بقاياها، والنفس وأطرافها، والقبر الكلمة، والابتلاء بالعافية، والاستعباد بالعافية ... إلخ، كلها علاقات

---

(١) وحي القلم، ج١، ص: ١٨٩.

(٢) وحي القلم، ج١، ص:١٩٠.

(٣) وحي القلم، ج٢، ص:٩٤.

(٤) المصدر نفسه، والصفحة عينها.

(٥) وحي القلم،ج٢، ص:٩٥.

(٦) وحي القلم، ج١، ص: ١٦٠.

إسنادية غير ملائمة، تأتي على المجاز والاتساع اللغوي الذي تحققه اللغة الشعرية، التي تسبح في فضاءات رحبة فسيحة تعبر عن المعنى بطرق مختلفة، وهذا من البيان في اللغة، والبلاغة العربية.

التكثيف:

فالنثر يجنح إلى الوضوح، والتفصيل، والتعبير عن المعنى بجمل طويلة، فيحين أن الشعر يتسم بالتركيز، والتكثيف، وتلافي الاستطرادات، واختزال التفصيلات التفسيرية.« فالاقتصاد من أهم خواص اللغة الشعرية ومنبع شعريتها[(١)]»

وأكثر ما يدل على ذلك عند الرافعي ذلك الإجمال شديد التركيز في نهاية مقال (وحي القبور)، الذي يلخص فيه ما نثره خلال المقال؛ حيث يقول:

" في القبر معنى إلغاء الزمان، فمن يفهم هذا استطاع أن ينتصر على أيامه، وأن يسقط منها أوقات الشر والإثم، وأن يميت في نفسه خواطر السوء؛ فمن معاني القبر ينشأ للإرادة عقلها القوي الثابت؛ وكل الأيام المكروهة لا تجد لها مكاناً في زمن هذا العقل، كما لا يجد الليل محلاً في ساعات الشمس.

ثلاثة أرواح لا تصلح روح الإنسان في الأرض إلا بها:

روح الطبيعة في جمالها، وروح المعبد في طهارته، وروح القبر في موعظته."[(٢)]

فقد لخص الرافعي فيما يشبه القصيدة النثرية المعاصرة ما قصد إليه من فلسفة الموت والحياة، التي أسهب في تفصيلها خلال المقال، فأتى بها في عبارات مكثفة تحمل معاني كثيرة، وفلسفة أعمق، وشعوراً أكثر حساسية بمعاني الموت والحياة.

---

(١) انظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥م، ص: ٢.

(٢) وحي القلم، ج٢، ص:٩٦ .

المبحث الثاني: التصوير الإيحائي

يقول الجاحظ: "والمعاني مطروحة في الطريق يعرفهـا العجمـي، والعـربي ،والبـدوي، والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخير اللّفظ، وسهولة المخـرج ، وكثـرة المـاء، وفي صحة الطّبع ، وجودة السّبك ، فإنّما الشعر صناعة ، وضرب من النسـج ، وجـنس مـن التصوير"[1]، فالشعر لا يخلو من صورة تنقل إحساس الشاعر، وتحمل المعنى وتقدمه للقـارئ؛ إذ إن المعاني معروفة ، ومطروقة ، ولا يفرقها في نفس المتلقي إلا تلك الصـورة الـتي افـتَنَّ الشاعر في رسمها ونسجها في وزن سليم ، ولفظ مختار بعناية . يقول عبد القاهر الجرجـاني: " وأعلم أن قولنا الصورة، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نـراه بأبصـارنا [2]" وعلى هذا فإن الصورة عندهم لا تشترط الخيال، وإنما قد تقوم على الحقيقة، وقد تخلـو مـن المجاز، وتحقق الهدف الإيحائي منها، فليس بالضرورة أن تجنح الصورة في الخيال لتكون صـورة موحية، و"إذا كان كل مجاز صورة فليس كل صورة مجازاً؛ فالحقيقة تشـاطر المجـاز دوره في التعبير الفني والتصوير، وإن القدرة على الإيحاء لا يختص بها المجاز وحده ، ولذا عدت الصورة المجازية نمطـاً من أنماط الصورة الشعرية لا نمطها الوحيد"[3] ، غير أن بعض النقـاد المحـدثين رأوا أن" أنّ الصورة الشعرية هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالتها اللغوية الموسيقية ، ومـن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه، والاستعارة ، والكناية ،والطباق ، وحسن التعليل"[4]، حيث التناغم والتناسب بين الدلالة اللغوية والطاقة الموسيقية، مع الامتزاج بالخيال الذي تغذيـه

---

(١) الجاحظ، الحيوان، تحقيق : عبد السلام هارون ، مطبعة مصـطفى البـابي الحلـبي وأولادة ، مصـر ،ط٢،ج٣، ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م، ص:١٣١-١٣٢.

(٢) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق :محمود محمد شـاكر، مطبعـة المـدني بالقـاهرة،ط٣، ١٩٩٢م، ص:٢٥٤- ٢٥٥.

(٣) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العـربي الحـديث، المركـز الثقـافي العـربي، بـيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص:٩٧.

(٤) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، النهضة المصرية، القاهرة،ط٢، ١٩٧٣م ، ص: ٢٤٨.

الألوان البيانية والبديعية، فينتج عن هذا الأثر المطلوب في نفس القارئ، وينتقل إليه المعنى محملاً بالعاطفة التي تختلج في نفس الشاعر. وقريب من هذا المعنى تعريف عبد القادر القط للصورة الفنية " على أنها الشكل الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة ، والتركيب ، والإيقاع ، والحقيقة، والمجاز ، والترادف ، والتضاد، والمقابلة ، والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني " [١] .

وعلى هذا فإن التصوير شديد الارتباط بالمعنى، وتنبع أهميته من تقريب المعاني لذهن القارئ، وتوضيحها، بالشكل الذي يجعلها تترسخ في مخيلته، وتترك الأثر الطيب في نفسه، بما تحمله من طاقات إيحائية، ولا يخلو الأمر من لذة فنية يشعر بها القارئ حين يتمثل تلك الصورة، حيث إن المعاني "هي الصورة الشعرية الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أُدرِك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك ، أقام اللفظ المعبر به هيأة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين، وأذهانهم[٢] .

وتأتي أهمية الصورة الشعرية في أنها تصور تجربة الشاعر، وتنقل ما مر به من حالة شعورية، فعن طريق الصورة "يشكل الشاعر أحاسيسه ، و أفكاره، وخواطره في شكل فنّي محسوس ، وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره"[٣] ، وهي بذلك تقرب المعنى من ذهن المتلقي، وتوضحه، وتبرزه في بناء متكامل يسهل إدراكه .

---

(١) عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، مكتبة الشباب ، مصر ، د،ط، ١٩٨٨م، ص:٣٩١.

(٢) حمادي صمود، في نظرية الأدب عند العرب، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٠م ، ص:٣٣.

(٣) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا ، القاهرة ، ط٤، ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٢م ، ص: ٦٥.

وليس معنى هذا أن النثر يجب أن يخلو من الصور التي تقرب المعنى، وإنما نقصد أن تلك الصورة المركبة الموحية التي تقترب من الشعر، ولقد حفلت مقالات الرافعي بتلك الصور الشعرية الموحية التي كان يتفنن في رسمها، فتنبض بالحياة، وهو كما عهدناه شديد الاهتمام بالمعاني والأفكار، يستغل طاقات اللغة كلها في توصيل أفكاره وفلسفاته، مستغلاً كل الوسائل الفنية التي تمكنه من ذلك، مما جعل المقالات تحفل بأنواع أدبية مختلفة، كما رأينا.

فلننظر إليه حين يصور ما يحدث على شاطئ البحر من مخالفات شرعية، يأباها وينفر منها، فيصورها في صورة بشعة، مخجلة مخيفة، تجعل المتلقي يستحضر الصورة ، ويراها أمامه رأي العين، فيهُولُه الموقف، ويترسخ المعنى في ذهنه، وتستقر فيه الفكرة التي أراد الرافعي أن ينقلها كما يراها . يقول في مقال لحوم البحر:

"لكأنما والله تمدد على سيف البحر في الإسكندرية شيطان مارد من شياطين ما بين الرجل والمرأة، يخدع الناس عن جهنم بتبريد معانيها، وقد امتلأ به الزمان والمكان؛ فهو يُرعش ذلك الرمل بذلك الهواء رعشة أعصاب حية؛ ويرسل في الجو نفخات من جرأة الخمر في شاربها ثار فعربد، ويُطلع الشمس للأعين في منظر حسناء عريانة ألقت ثيابها وحياءها معاً، ويرخي الليل ليغطي به المخازي التي خجل النهار أن تكون فيه."(1)

أما حين يصور البهجة والفرحة في العيد، فيصف العيد بأنه زمن ظريف ضاحك، وهنا يستحضر القارئ صورة إنسان بشوش يضحك في وجهه، فيتجسد المعنى الذي أراد الرافعي أن يقوله أمام القارئ، ويشعر حينها باللذة والسعادة من جمال الصورة ، وما تركته من أثر في نفسه، وما أوحت له بها من خيال مبهج، يقول:

"جاء يوم العيد، يوم الخروج من الزمن إلى زمن وحده لا يستمر أكثر من يوم.

---

(١) وحي القلم ، ج١، ص: ١٨٩.

زمن قصير ظريف ضاحك، تفرضه الأديان على الناس؛ ليكون لهم بين الحين والحين يوم طبيعي في هذه الحياة التي انتقلت عن طبيعتها."[1]

وحين يصور جمال الطبيعة الخلابة، يجعلها كالمعشوق، ويجسد تلك المعاني في صور حيـــة، وحين يصور القلب كالمكان المهجور، كل هذه الصور الموحية تترك الأثر في نفـــس المتلقـــي، وتجسد المعاني المجردة أمامه، فتصل المعاني إلى أهدافها، ويخلص الرافعي إلى هدفـــه في إيصـــال فكرته، وإحساسه وشعوره، حين يقول:

"خرجتُ أشهد الطبيعة كيف تُصبح كالمعشوق الجميل، لا يقدم لعاشقه إلا أسباب حبه! وكيف تكون كالحبيب، يزيد في الجسم حاسة لمس المعاني الجميلة! وكنتُ كالقلـــب المهجـــور الحزين وجد السماء والأرض، ولم يجد فيهما سماءه وأرضه."[2]

فالرافعي يوظف تفاصيل صوره بالطريقة التي تضمن له إيصال المعاني التي يهـــدف إليهـــا كاملة إلى قارئه غير منقوصة، وهو يتفنن في رسم تفاصيل صوره بحيث تكون نابضة بالحيـــاة، ماثلة أمام القارئ، يلمسها بيديه ، ويراها بحواسه كلها.

---

(١) وحي القلم، ج١، ص: ٢١.

(٢) وحي القلم، ج١، ص: ٢٧.

المبحث الثالث : الموسيقى الداخلية

علم العَروض العربي هو العلم الذي يضم قواعد الموسيقى الشعرية وقوانينـــها ، و هـــو عروض كمي؛ يقوم على كمية التفاعيل ، وعددها، وكذلك ضـــبط القافيـــة، وحروفهـــا ، وعيوبها، فهو إذن يتعلق بالموسيقى الخارجية للقصيدة العربية. وموسيقى الشعر لا تقتصر فقط على الوزن والقافية، وإنما هناك ما يسمى بالموسيقى الداخلية، وهي لا تقتصر علـــى الشـــعر فقط، وإنما قد توجد في فنون النثر؛ إذ إنها تتعلق بالعلاقات اللغوية والبلاغية في الكلام، فـــإذا كان الوزن الشعري يتعلق بتكرار الأسباب والأوتاد والتفاعيل التي تتكون بدورها من تـــوالي للحركات والسكنات، وعلاقة هذا بالإيقاع، فإن الموسيقى الداخليـــة تتعلـــق بـــالحروف ، والألفاظ، والتراكيب ، والمحسنات البديعية : اللفظية والمعنوية ، وانسجام هذا كله مع الحالـــة الشعورية والانفعالات العاطفية التي يحملها الشاعر.

واللغة العربية لغة موسيقية بطبيعتها "فالألفاظ العربية والتراكيب العربية تجـــري علـــى السليقة الموسيقية"[١]، فكانت الموسيقى هي السمة المميزة للشعر العربي، والخصيصة التي تفـــرد بها على سائر اللغات، حيث إن أشعار اللغات الأخرى كانت تعتمد على أشياء أخرى تعطـــي الشعر موسيقاه، يتتي مصاحبة للغناء، أما اللغة العربية فموسيقاها تنبع مـــن ذاتهـــا ، وذلـــك نلحظه في التناغم بين حروف اللفظ الواحد، وارتباط ذلك بالمعنى، بل بشكل الحرف نفســـه، وكذلك الحالة الشعورية التي تنتاب الشاعر أو الكاتب ، حيث إن للحرف علاقـــة "بالتيـــار الشعوري النفسي في مسار النص الشعري، ومن المعروف أن لكل حرف صـــفات ،ومخـــرج، ودلالة معنوية، وهذه الأخيرة بينها وبين دلالة الكلمة علاقة شعورية، وفنية لا يتعمد الشـــاعر إظهارها، بل تجسد التوافق النغمي والانسجام اللفظي تجسيداً فطرياً لدى كل شاعر موهـــوب

---

(١) عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، ١٩٩٥م، ص: ٣٥.

متمكن من أدواته اللغوية والفنية وصاحب الموهبة الحقيقية"[1] وذلك ما قـد يسـمى بـ " التوافق الصرفي هو الذي يتحقق من خلال ما يُسمى بالإيقاع الداخلي للكلمات الذي يتمثـل في توافق الوزن الصرفي للألفاظ في البيت"[2]، ويظهر ذلك في بناء اللغة نفسـها علـى هـذا التناسب والتوافق بين الألفاظ، والقياس المطرد للأوزان الصرفية، التي تساعد على التوازن بين الألفاظ والجمل في النص، وارتباط تلك الأوزان بالمعاني كذلك، حيث إن أي زيادة أو نقصان في الحروف يصحبها بالضرورة زيادة أو نقصان في المعنى.

والشاعر أو الكاتب لا يتعمد غالباً الاختيار والانتقاء، وإنما تفرضه عليه الحالة الشعورية والخط النفسي الذي يربط النص كله، غير أن كاتب الفنون النثرية لديـه خاصـية الاختيـار والانتقاء؛ حيث يستخدم عقله أكثر من عاطفته، وهدفه – غالباً– يكون الإقنـاع وتوصـيل فكر ما، فله أن ينتقي ويختار بما يناسب ما يهدف إليه، ولكن لا بد أيضاً من أن يكون هـذا الاختيار ملائماً لخط سير النص، غير متكلف، ولا يهدف فقط الى مجرد الصنعة اللفظية الـتي تقرع الآذان ، ولكنها لا تتجاوزها إلى غيرها.

والإيقاع الداخلي كما عرفه عبد الجبار داود البصري هو "الإيقاع الـذي يلحـظ في بشرة النص الخارجية من خلال تكرار الحروف، والمفردات، و الجناس، والطبـاق، والمقابلـة، والتضاد، والسجع، وتوازن الجمل ، وتوازيها."[3]، وهذه الخصـائص الصـرفية والموسـيقية للألفاظ تتناغم كذلك مع موقعها في النص، حيث إن لها " إيقاعاً مؤثراً في موقعها من الـنص،

---

(١) صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي، بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي بالقاهرة ط ٣، ١٩٩٣م، ص: ٢٩.

(٢) د. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي ، دراسة فنية وعروضية، ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، ١٩٨٩م، ص:١٢.

(٣) عبد الجبار داوود البصري، فضاء البيت الشعري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، د.ط ، ١٩٩٦م، ص:١٥٨ -١٥٧.

وفي دلالتها اللغوية والإيحائية ، وذلك ما يسمونه بالجرس اللفظي ،وله صله أكيدة بموسيقى الإيقاع، وهذه الظاهرة من الخصائص التي تميز اللغة العربية " [1].

ولا يقتصر الإيقاع الداخلي على الموسيقى الصوتية فحسب، وإنما يتعلق بالمعنى أيضاً ، حيث إن " الإيقاع يعني التدفق والانسياب، وهذا يعتمد على المعنى أكثر ما يعتمد على الوزن وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات"[2].

وبذلك يمكن إجمال القول في الموسيقى الداخلية بأنها تلك الموسيقى التي تنشأ من تناغم حروف اللفظ الواحد ، ومن العلاقات التركيبية بين الألفاظ والجمل، ثم من الألوان البلاغية من محسنات لفظية ومعنوية، وكذلك من تكرار حروفٍ وألفاظٍ بعينها لها دلالتها في المعنى ،وارتباطٌ بالجو النفسي للنص.

ولم يكن الرافعي يدخر جهداً في التفنن في التعبير عن كل ما يعبر عما يجيش به صدره، والتصرف في وجوه القول بما يساعد في توصيل أفكاره، ولقد حفلت مقالاته بأنواع الموسيقى الداخلية المختلفة التي أدت الغرض منها، والأمثلة على ذلك كثيرة، و لننظر – على سبيل المثال – إلى قوله:

" وأنها ابتعدت من حقيقتها الصحيحة، قدر ما اقتربت من خيالها الفاسد؛ وأتقنت الغلط ليصدقها فيه الرجل، فلم يكذبها فيه إلا الرجل؛ وجعلت أحسن معانيها ما ظهرت به فارغة من أحسن معانيها!"[3]

سنجد في هذه الفقرة الجمل المتساوية، والتضاد ، والمقابلة، والتكرار، مما يحقق صورة مثلى للموسيقى الداخلية التي تضافرت فيها المحسنات اللفظية مع المحسنات المعنوية التي تؤكد

---

١) صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي، بين الثبات والتطور، ص: ٣٥.

(٢) اليزابث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة :إبراهيم محمد الشوش ،مكتبة منيمنة بيروت، ط١، ١٩٦١م، ص: ٥٠.

(٣) وحي القلم، ج١، ص: ١٨١.

المعنى ، وتنقل العاطفة في الوقت ذاته، حيث تتساوى الجملتان: (وأنها ابتعدت من حقيقتها الصحيحة، قدر ما اقتربت من خيالها الفاسد) و (وأتقنت الغلط ليصدقها فيه الرجل، فلم يكذبها فيه إلا الرجل) وكذلك (وجعلت أحسن معانيها ما ظهرت به فارغة من أحسن معانيها)، والطباق بين (حقيقتها- خيالها)، و(الصحيحة- الفاسدة) ، و (يصدقها- يكذبها) ، ونجد التكرار (الرجل – معانيها- من – فيه- أحسن) و هو تكرار صوتي يولد موسيقى، كما نجد المقابلة بين معاني الجمل، كل هذه الأنواع تكون الموسيقى الداخلية.

وكثيراً ما كان يعتمد الرافعي على الجمل المتساوية المتوازنة، كما في قوله:

"قال: القراء ما القراء؟ وما أدراك ما القراء؟ وهل أساس أكثرهم إلا بلادة المدارس، وسخافة الحياء، وضعف الأخلاق، وكذب السياسة؟"[1]

حيث نجد الجمل المتساوية (بلادة المدارس- سخافة الحياء- ضعف الأخلاق- كذب السياسة)، و هذا التوازن والتساوي يولد الموسيقى، ويبين المعنى.

وفقرة أخرى كاملة تحفل بأنواع التكرار ، والجمل المتساوية ،والطباق يقول فيها:

" شهد العزب – ورب الكعبة – على نفسه أنه مبتلى بالعافية، مستعبد بالحرية، مجنون بالعقل، مغلوب بالقوة، شقي بالسعادة، وشهدت الحياة عليه – ورب البيت – أنه في الرجولة قاطع طريق؛ يقطع تاريخها ولا يؤمنه، ويسرق لذاتها ولا يكسبها، ويخرج على شرعها ولا يدخل فيه، ويعصي واجباتها ولا ينقاد لها. وشهد الوطن – والله- عليه أنه مخلوق فارغ كالواغل على الدنيا؛ إن كان نعمة بصلاحه، انتهت النعمة في نفسها لا تمتد؛ وإن كان بفساده مصيبة امتدت في غيرها لا تنقطع، وأنه شحاذ الحياة أحسن به الأجداد نسلًاً باقياً، ولا يحسن هو بنسل يبقى، وأنه في بلاده كالأجنبي، مهبطه على منفعة وعيش لا غيرهما؛ ثم يموت وجود الأجنبي بالنَّقْلة إلى وطنه، ويموت وجود العزب بالانتقال إلى ربه؛ فيستويان جميعاً في انقطاع

(١) وحي القلم ، ج٣، ص: ١٣٤.

الأثر الوطني، ويتفقان جميعاً في انتهاب الحياة الوطنية؛ وأن كليهما خرج من الــوطن أبتــر لا عَقِبَ له، ويذهبان معاً في لجج النسيان: أحدهما على باخرة، والآخر على النعش."[1]

فنحن إذا وضعنا الجمل بإزاء بعضها كالتالي:

مبتلى بالعافية

مستعبد بالحرية

مجنون بالعقل

مغلوب بالقوة

شقي بالسعادة

نجد وصفاً مشتقاً يقابله آخر، و نجد تكرار حرف الجر الباء، كما نجد ثمة ســجع بــين (العافية – الحرية) وبين (القوة– السعادة).

والجمل التي بعدها أكثر طولاً منها:

يقطع تاريخها ولا يؤمنه ، ويسرق لذاتها ولا يكسبها

ويخرج على شرعها ولا يدخل فيه ، ويعصي واجباتها ولا ينقاد لها

نجده فيها يتدرج بطول الجمل، ويأتي بضمائر تقابلها أخرى، ثم الطباق ، والمقابلــة بــين المعاني، فيجمع بين المحسنات اللفظية والمحسنات المعنوية بما يوضح المعــنى، ويوافــق الســياق والحالة الشعورية، دون إفراط أو تفريط، أو حشو لا طائل منه؛ فيصيب الغــرض ، ويطــرب النفس ، ويقيم الحجة.

ويبدو أن هذا المقال كله يسير على هذا المنوال من الألوان الموسيقية التي تفنن الرافعــي في أدائها على أكمل ما يكون، فلننظر إلى تلك الفقرة أيضاً، وسأكتبها مقسمة بتقسيم الجمــل المتساوية:

---

(١) وحي القلم ، ج١، ص:١٦٠.

" كيف تكلفني الزواج وتكرهني عليه،

وتعنفني على العزوبة وتعيبني بها؛

وإنما أنت كالذي يقول: دع الممكن وخذ المستحيل؛

إن استحالة الزواج هي التي جعلتني عزباً،

والعزوبة هي التي جعلتني فاسداً،

وفي هذا الجو الفاسد من حياة الشباب،

إما أن تكسد الفتاة،

وإما أن تتصل بها العدوى.

والعزب لا يأبى أن يقال فيه: إنه للنساء طاعون أحمر ، أو هواء أصفر؛ فهو والله مع ذلك موت أسود ، وبلاء أزرق. "[1] .

تتفاوت الجمل في الطول والقصر، محدثة ذلك الجرس الموسيقي، والجمع بين الجناس والسجع بلا تكلف يزيد المعنى وضوحاً ، ويترك في النفس أثراً جميلاً . هكذا تميز أسلوب الرافعي بقوة التعبير ،واللعب على أوتار اللغة بقدرة وتمكن هائلين.

ومن السجع الرشيق أيضاً نجد تلك العبارة التي نقَّت أيضاً صورة موحية رائعة:

"وشعرتُ أول ما شعرت أن الهواء الذي تتنفس فيه يرق رقة نسيم السَّحَر، كأنما انخدع فيها فحسب وجهها نور الفجر!"[2]

فجمع بين السجع والجناس الناقص في غير تكلف، أضفى على الصورة روعة الموسيقى، فاتحد جمال الصورة البصرية والسمعية معاً ، وأخرجا المعنى بشكل أوضح ، وأكثر إشراقاً.

---

(١) وحي القلم، ج١، ص: ١٦٠ – ١٦١.

(٢) وحي القلم، ج١، ص:٩١.

وفي المقال ذاته نجد المقابلة والطباق مع الجمل المتساوية في قوله:

"وهي مثل الشعر، تُطرب القلب بالألم يوجد في بعض السرور، وبالسرور الذي يحس في بعض الألم."[1]

كما نجد التكرار الذي يتناسب واللوعة في القلب حين يقول:

"وجعلتني يا سحر الحب؛ وجعلتني يا سحر الحب مجنوناً!"[2]

حيث كرر الجملة التي يخاطب فيها الحب، لتتحد الصورة البيانية مع التكرار الصوتي ، فتكمل الموسيقى الداخلية معنى ولفظاً.

وفي مقال آخر يصف الرافعي فيه نفس سيدنا محمد أشرف الخلق – عليه الصلاة والسلام – قائلا:

"ولكأنما خرجت هذه النفس من صيغة كصيغة الدرة في محارها، أو تركيب كتركيب الماس في منجمه، أو صفة كصفة الذهب في عرقه، وهي النفس الاجتماعية الكبرى، من أين تدبرها رأيتها على الإنسانية كالشمس في الأفق الأعلى تنبسط وتضحى"[3]

نجد التناسب بين الجمل المتساوية لفظاً ومعنى (صيغة كصيغة الدرة في محارها، أو تركيب كتركيب الماس في منجمه، أو صفة كصفة الذهب في عرقه) حيث تضافر تساوي الجمل مع تلازمها في المعنى من حيث الصلة بين الدرة والماس والذهب، وبين المحار والمنجم والعرق، كما أحدث السجع بين (الكبرى / تضحى) جرساً موسيقياً.

وفي المقال ذاته نجد التضاد ، والمقابلة ، و السجع ، والجمل المتساوية في قوله:

"وفرق ما بين شريعته وشرائع القوة، أن هذه إنما هي قوة سيادة الطبيعة وتحكمها، أما هو فقوة سيادة الفضيلة وتغلبها، وتلك تعمل للتفريق، وهو يعمل للمساواة، وسيادة

---

(١) وحي القلم، ج١، ص: ٩٢.

(٢) وحي القلم، ج١، ص: ٩٣.

(٣) وحي القلم، ج٢، ص: ٤.

الطبيعة وعملها للتفريق هما أساس العبودية، وغلبة الفضيلة وعملها للمساواة هما أعظم وسائل الحرية."(١)

وأمثلة ذلك في مقالات وحي القلم كثيرة؛ إذ كان هذا اللون من الموسيقى سمة مميزة لأسلوب الرافعي، تأتي بلا تكلف أو حشو، فقدرته على توليد المعاني وتقليب الألفاظ، وكذلك حرصه على إثبات حجته وتوصيل فكرته أدت إلى طرقه لأبواب البيان، والتقليب في وجوهه، وهو المتبحر في الثقافة التراثية ، والقرآنية ، والسنة النبوية الشريفة ، ينهل من كل ذلك ما يُجَوِّد به مقاله ، ويدرِّب به قلمه، فكان وحي القلم دليلاً على حذقه ، ومهارته اللغوية، وتلك الألوان الموسيقية العذبة دليل آخر على الشاعرية التي تسري في نثره، وتشيع فيه ألوانا من السحر.

وبذلك يتضح كيف تنتج الموسيقى الداخلية عندما تتحد الألوان البديعية اللفظية والمعنوية، مرتكزة على تناسب الحروف والألفاظ والجمل، متماشية مع المعنى والعاطفة، ليرتبط هذا كله ببعضه بخيط دقيق نشعر به ونحسه يسري كالنبض في قلب النص، تدركه ولا تكاد تلمسه منفرداً؛ إذ إنه يتنج من هذا التناغم الصوتي واللفظي والمعنوي.

---

(١) وحي القلم، ج٢، ص: ٤.

المبحث الرابع :التداخل مع النص الشعري

يقول الرافعي في الفرق بين الشعر والنثر، في مقدمة ديوانه: "والذي أراه أن الـــنظم لـــو مد جناحيه وحلق في جو هذه اللغة ، ثم ضمهما لما وقع إلا في عش النثر وعلى أعواده. ولـــن تجد لمنثور القول بهجة إلا إذا صدح فيه هذا الطائر الغرد، بل لو كان النثـــر ملكـــاً ، لكـــان الشعر تاجه، ولو استضاء لما كان غيره سراجه."[١]. ولقد ظهر في مباحث هذا الفصل السابقة كيف كان الرافعي شاعراً في نثره، يستخدم اللغة استخدامات شعرية، ويولد الصـــور البيانيـــة الموحية مصاحبة لموسيقى رائعة، هو قادر على تنويعها والإتيان بها عن قدرة ومهارة فنية عالية، ليؤكد ذلك كله على تداخل الفن الشعري في مقالات وحي القلم، وقد مرت أمثلـــة كـــثيرة على تلك الاستخدامات الشعرية التي حفلت به مقالاته النثرية.

وبعد أن عرض البحث في المباحث السابقة من هذا الفصل لمفاهيمَ نظريةً لعناصر الشعر، من لغة ، وصورة ، وموسيقى، وعضَّد هذه المقدمات النظرية بأمثلة مصاحبة، بقـــي أن يقـــدم البحث خلاصة تطبيقية تحليلية توضح كيف تداخلت تلك العناصر في مقالات وحي القلـــم، فنتج عن ذلك مقال في قالب قصيدة، أو مقال بروح شعرية، و هي في الحقيقة روح سرت في كتابات الرافعي عامة، كما قدم البحث في أول هذا الفصل، فلنلمس معاً تلك الروح الشعرية في بعض المقالات نماذج معبرة عنها في شكل جلي.

مقالة نجوى التمثال

كتب الرافعي هذا المقال يصف فيه تمثال نهضة مصر، الذي نحته المثال محمود مختار رمـــزاً للنهضة، فأخذ الرافعي يتأمل التمثال ، ويناجيه ، ويستوضح معانيه، في لغة إنشـــائية، تنوعـــت بين الاستفهام والتعجب، فهو يحاول حل اللغز واستكناه الصمت الذي عبر عنه أبو الهول عبر آلاف السنين، ماذا فيك يا أبا الهول الجديد؟

---

(١) مصطفى صادق الرافعي ، ديوان الرافعي، شرح محمد كامل الرافعي، ص: ١٠.

إن الفكرة فكرة شعرية بلا شك، مخاطبة التمثال ووصفه ومناجاته، فكيف ظهرت العناصر الشعرية في هذه المناجاة؟ إذا تتبعنا هذا المقال الشعري، فإن أول ما يطالعنا هو قول الرافعي مناجياً التمثال:

"أيها المفترش الصخرة يشد ذارعيه أقوى الشد ، كأنما يريد أن يقتلع الصخرة فيهما، متناهضاً بصدره ليدل على أنه – وإن ربض – تظل الوثبة في يديه، متمطياً بصلبه ليشير إلى جسمه الهادئ ، إلى معانيه المفترسة، مقعياً على ذنبه ، ومتحفزاً بسائره كأنه قوة اندفاع همّ أن تنفلت من جاذبية الأرض."(١)

وإلى جانب ما يظهر في هذا الشاهد من لغة شعرية وصور واضحة لا تحتاج إلى بسط وإيضاح، نجد أننا بإزاء قصيدة تكاد تنتظم في تفعيلاتها، كما نجد نوعا من القافية تظهر إذا ما كتبنا هذا الجزء من المقال على هذه الصورة:

أيها المفترش الصخرة يشد ذارعيه أقوى الشد

كأنما يريد أن يقتلع الصخرة فيهما،

متناهضاً بصدره ليدل على أنه وإن ربض

فإن الوثبة في يديه، متمطياً بصلبه

ليشير إلى جسمه الهادئ إلى معانيه المفترسة،

مقعياً على ذنبه ومتحفزاً بسائره كأنه

قوة اندفاع همّ أن تنفلت من جاذبية الأرض.

فالسطر الأول هنا على سبيل المثال أتت فيه تفعيلة (فاعلاتن)، وإن لم يقصد الرافعي ذلك، كما أن السطر لم ينتظم كله على التفعيلة ذاتها، ولم تأت السطور التالية كذلك، ولكننا نلمح

(١) وحي القلم ، ج٢، ص: ١٧١.

نوعاً من التقفية في (الشد – ربض– الأرض) أكملت تلك الصورة الشعرية التي تبدت من أول المقال.

ولعل أول ما يتبادر إلى أذهاننا ونحن نقرأ هذا المقال وصف أمير الشعراء أحمد شوقي لأبي الهول، الذي جاء مطابقاً في معظم أجزائه لما أتى به الرافعي هنا، فها هو أمير الشعراء يبدأ قصيدته بقوله:

أَبا الهَول طالَ عَلَيكَ العُصُر   وَبُلِّغتَ في الأَرض أَقصى العُمُر

...

إلامَ رُكوبُكَ مَتنَ الرمال   لِطَيِّ الأَصيل وَجَوب السَحَر

...

تُسافِرُ مُنتَقِلاً في القُرونِ   فَأَيّانَ تُلقي غُبارَ السَفَر

...

أَبَينَكَ عَهدٌ وَبَينَ الجِبال   تَزولانِ في المَوعِدِ المُنتَظَر[1]

ولا حاجة لنا هنا أيضاً أن نبين التشابه في تناول المعنى بين المقال والقصيدة، غير أننا نمضي معهما لنجد الرافعي يقول:

"وأنت أيتها الهيفاء تمثل الإنسانية المتمدنة في نحافتها ، وهي كهذه الإنسانية ضاربة بذراعي أسد في غِلظ مدفعين ، حكيمة في النظر كأنما تمد في سرائر الأمم نظرة المتأمل، أنت جواب عن ذلك اللغز القديم الذي هو كلام لا يتكلم ،وسكوت لا يسكت.

والذي أشار برأس الإنسان على جسم الليث أنه قوة عمياء كالضرورة ولكنها مبصرة كالاختيار."[2]

ولم يذكر أحمد شوقي بالطبع تلك المرأة التي تقف بجانب أبي الهول لأنه كان يصف تمثال أبي الهول نفسه، وليس تمثال نهضة مصر كما فعل الرافعي، إلا أننا نلمح تشابهاً آخر في

(١) أحمد شوقي، الشوقيات، ج١، مطبعة مصر، شركة مساهمة مصرية، د. ت، ص: ١٥٣.

(٢) وحي القلم، ج٢، ص:١٧١.

وصف الرافعي وتحيره من ذلك اللغز الذي يكمن في تلك القوة الممتزجة بالحكمة المسماة بأبي الهول، أضيفت إلى رمزية المرأة الواقفة بجواره، ولقد عبر أمير الشعراء عن هذا التحير في نطاق ما وصفه قائلاً:

أَبا الهَولِ ما أَنتَ في المُعضِلاتِ	لَقَد ضَلَّتِ السُبلَ فيكَ الفِكَر
تَحَيَّرَتِ البَدوُ ماذا تَكونُ	وَضَلَّت بِوادي الظُنونِ الحَضَر
فَكُنتَ لَهُم صورَةَ العُنفُوانُ	وَكُنتَ مِثالَ الحِجى وَالبَصَر
وَسِرُّكَ في حُجبِهِ كُلَّما	أَطَلَّت عَلَيهِ الظُنونُ اِستَتَر
وَما راعَهُم غَيرُ رَأسِ الرِجالِ	عَلى هَيكَلٍ مِن ذَواتِ الظُفُر
وَلَو صُوِّروا مِن نَواحي الطِباعِ	تَوالَوا عَلَيكَ سِباعَ الصُوَر[1]

وننظر لموضع آخر يرى فيه القارئ لمقال الرافعي تشابها مع قصيدة شوقي حيث يتساءل قائلاً:

"ألا بسطة من العلم تجعلك أيها المصري وكأنك رأس لجسم الطبيعة؟ ألا فن جديد ترفع به أبا الهول في الجو فتزيده على قوة الوحش وذكاء الإنسان خفة الطير؟"[2]

وهذا ما عبر عنه شوقي باختلاف طفيف في قوله:

فَلَم يَبقَ غَيرُكَ مَن لَم يَخِف	وَلَم يَبقَ غَيرُكَ مَن لَم يَطِر[3]

غير أننا نرى بوضوح الاختلاف بين مقال الرافعي هذا وبين قصيدة شوقي في تساؤله عن تلك المرأة التي تقف بجانب أبي الهول ، واضعة يدها على كتفه، فيقف القارئ متحيراً من موقف الرافعي منها، حيث يقول:

---

(١) أحمد شوقي، الشوقيات، ص:١٥٥.

(٢) وحي القلم، ج٢، ص:٢٢٠.

(٣) الشوقيات، ص: ١٦٥.

"بل أراك لا هول فيك يا أبا الهول الجديد.

أفذاك من رقة داخلتك ، ورحمة جاءتك من مس يده المرأة؟

أم الهول اليوم قد أصبح في العقل والعاطفة ومد العين النسائية إلى بعيد؟

أم لا يتم في هذه المدينة رأس رجل وجسم سبع إلا ... إلا بأنامل امرأة؟

إنما كنت يا أبا الهول لغز الصمت، فلما أضيفت المرأة إليك أصبحت لغز النطق ... فيا للهول!"[1]

مقالة أيها البحر

نموذج آخر يقدم لنا فيه الرافعي مقالاً يتداخل في أكثر من موضع مع الشعر؛ فصورة البحر هنا لا يسجلها كاتب ، وإنما يصورها شاعر ينسق صوره وتساؤلاته الفلسفية، منوعاً بين التقرير والإنشاء، وبين سؤال النفس إلى استحياء البحر وسؤاله، وهذا أول ما يطالع به قارئه إذ يقول:

"إذا احتدم الصيف، جُعلتَ أنت أيها البحر للزمن فصلاً جديداً يسمى "الربيع المائي".

وتنتقل إلى أيامك أرواح الحدائق، فتنبت في الزمن بعض الساعات الشهية كأنها الثمر الحلو الناضج على شجره.

ويوحي لونك الأزرق إلى النفوس ما كان يوحيه لون الربيع الأخضر، إلا أنه أرق وألطف.

ويرى الشعراء في ساحلك مثل ما يرون في أرض الربيع، أنوثة طاهرة، غير أنها تلد المعاني لا النبات.

---

(١) وحي القلم، ج٢، ص: ١٧٢.

ويحس العشاق عندي ما يحسونه في الربيع: أن الهواء يتأوَّه."[1]

هنا لا يكتفي الرافعي بمناجاة البحر وتصوره شخصاً يسائله، وإنما بث في تلك المناجاة العديد من الصور والمشاعر ، وهو ما يتضح في مثل قوله: " وتنتقل إلى أيامك أرواح الحدائق "وقوله:" فتنبت في الزمن بعض الساعات الشهية كأنها الثمر الحلو" كما يسجل ما قد يحس به الشعراء عند رؤيته بقوله:" ، أنوثة طاهرة، غير أنها تلد المعاني لا النبات." وكذلك يسجل إحساس العشاق في قوله: " أن الهواء يتأوَّه" وكأنه يذكر القارئ بأنه شاعر عاشق أيضاً.

يستكمل الرافعي ذلك التسجيل لأحاسيس العشاق قائلاً:

"يدخل القلب المحب في شعاع ابتسامة ومعناها.

في "الربيع المائي" يجلس المرء، وكأنه جالس في سحابة ، لا في الأرض.

ويشعر كأنه لابس ثياباً من الظل لا من القماش؛ ويجد الهواء قد تتره عن أن يكون هواء التراب."[2]

وفي سطره الأخير يرسم صورة أخرى من تلك الثياب الظلية التي يرتديها العاشق، بعد أن أجلسه على السحاب لا على الأرض.

يستطرد الرافعي في رسم عالم العاشق الولِه برسم زمان مختلف عن أزمنة الناس؛ فقمره ليس قمراً عادي الحسن، لا يؤثر في عيني الناظر إليه فقط، بل في روحه أيضاً، إذ يقول:

"والقمر زاهٍ رَفَّاف من الحسن؛ كأنه اغتسل وخرج من البحر.

أو كأنه ليس قمراً، بل هو فجر طلع في أوائل الليل؛ فحصرته السماء في مكانه ليستمر الليل.

---

(١) وحي القلم، ج١، ص:٣٣.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٣٣.

فجر لا يوقظ العيون من أحلامها، ولكنه يوقظ الأرواح لأحلامها.

ويلقي من سحره على النجوم فلا تظهر حوله إلا مستبهمة كأنها أحلام معلقة.

للقمر هنا طريقة في إبهاج النفس الشاعرة، كطريقة الوجه المعشوق حين تقبّله أول مرة."[1]

ولا يمضي المقال على هذا المنوال من الوصف والتصوير فقط، بل يتساءل الرافعي عدداً من التساؤلات الطويلة الحائرة، التي تنطوي أيضاً على الصور الموحية، لتخرج بالمقال هي الأخرى إلى نطاق الشعر من تلك الناحية، ويخرج الرافعي من تساؤلاته تلك متعجباً في لهجة تقريرية:

"ألا ما أشبه الإنسان في الحياة بالسفينة في أمواج هذا البحر!

إن ارتفعت السفينة، أو انخفضت، أو مادت، فليس ذلك منها وحدها، بل مما حولها.

ولن تستطيع هذه السفينة أن تملك من قانون ما حولها شيئاً، ولكن قانونها هي الثبات، والتوازن، والاهتداء إلى قصدها، ونجاها في قانونها."[2]

ثم يختم بلهجة أشد تقريرية، بل بلهجة آمرة من مجرب حصيف:

"فلا يَعْتِبَنَّ الإنسان على الدنيا وأحكامها، ولكن فليجتهد أن يحكم نفسه."[3]

وهذا ما أراده الرافعي ، أن يأخذ بسمع القارئ وأحاسيسه، فيرسم له ما شاء أن يرسم، ويبث إليه ما شاء من تساؤلات فلسفية ، ليستخلص معه في النهاية دون عناء ما شاء من نتائج، بينما القارئ لايزال سارحاً في صوره وتساؤلاته.

---

(١) وحي القلم، ج١، ص: ٣٤.

(٢) وحي القلم، ج١، ص: ٣٥.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة عينها.

الخاتمة

الخاتمة وتضمنت نتائج البحث

الخاتمة ونتائج البحث

إن دراسة أدب أديب متميز مثل مصطفى صادق الرافعي لدراسة مهمة، جديرة بأن تؤخذ بجد ومثابرة؛ لأن الغوص في إنتاج هذا الرجل يحتاج إلى مران، ودربة، وتمرس في أسلوبه ومتابعة تطوراته، والسعي وراء معرفة ما يهدف إليه، وكذلك تتبع منابع ثقافته وروافد إبداعه.

وتتبع تداخل الأنواع الأدبية وأثرها في مقالات الرافعي جانب مهم من جوانب دراسة أدبه، وقد أسفر هذا البحث عن عدة نتائج، أهمها:

١- لقد كان الرافعي بذرة قاص متميز، ظهرت عناصر الفن القصصي في كل مقالاته، بمقادير مختلفة، وكان عنصر السرد أهم عناصر الفن القصصي ظهوراً في تلك المقالات.

٢- لقد أفاد الرافعي كثيراً من القصص القرآنية ، والقصص التاريخية في مقالاته، وقد أحسن توظيفها جيداً بما يخدم أفكاره.

٣- لم يهدف الرافعي لكتابة المسرح، ولقد ظهرت عناصر المسرحية بصورة أقل في مقالاته، وهذا أمر طبيعي؛ فالفن المسرحي له طبيعة خاصة تختلف كل الاختلاف عن فن المقال، وهو وإن التقى بالفن القصصي في جوانب عديدة، فهو يعتمد على عناصر أساسية يصعب تحققها في المقال.

٤- الرافعي كان شاعراً، وحين اتجه إلى النثر فإن أسلوبه النثري كان يقترب كثيراً من الشعر، لذا ظهرت عناصر الشعر واضحة في مقالات وحي القلم، وخاصة الصور الإيحائية، والموسيقى الداخلية، أما اللغة الشعرية فإن لغة الرافعي كانت لغة موحية تقترب كثيراً من لغة الشعر.

قائمة المصادر والمراجع

- أولاً : كتب عربية قديمة .
- ثانياً : كتب عربية حديثة .
- ثالثاً : الكتب المترجمة .
- رابعاً : الدوريات.

المصادر والمراجع

أولاً: كتب عربية قديمة

(١) أبو بكر البيهقي أحمد بن الحسين بن علي بن موسى الخُسْرَوْجِردي الخراساني ، دلائل النبوة ومعرفة أحوال صاحب الشريعة، تحقيق د. عبد المعطي قلعجي، دار الكتب العلمية، دار الريان للتراث، بيروت، ط١،ج٢ ، ١٤٠٨ هـ ، ١٩٨٨ م.

(٢) أبو نعيم أحمد بن عبد الله بن أحمد بن إسحاق بن موسى بن مهران الأصبهاني ، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، دار الفكر العربي ، القاهرة، د/ط، ج٢، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م.

(٣) أبو العباس أحمد بن علي بن عبد القادر الحسيني العبيدي، تقي الدين المقريزي ، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقريزية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ج٤، ١٤١٨ هـ.

- اتعاظ الحنفاء بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفاء، تحقيق: محمد حلمي محمد أحمد ود. جمال الدين الشيال، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ،لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ط١، ج٢، ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م.

(٤) أبو بكر أحمد بن عمرو بن عبد الخالق بن خلاد بن عبيد الله العتكي البزار ، البحر الزخار المعروف بمسند البزار ، تحقيق عادل بن سعد ، مكتبة العلوم والحكم ، المدينة المنورة، ط١، ج١٧، ١٤٣٠ه – ٢٠٠٠م.

(٥) أبو جعفر الطبري ، محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب الآملي، جامع البيان عن تأويل آي القرآن (تفسير الطبري)،تحقيق: أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرسالة ، ط١، ١٤٢٠ هـ - ٢٠٠٠ م.

- تاريخ الرسل والملوك ، دار التراث ، بيروت ، ط٢ ،ج٢ ،١٣٨٧ هـ.

(٦) أبو الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني الجزري، عز الدين ابن الأثير، الكامل في التاريخ، تحقيق عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت ، لبنان،ط١، ج٦، ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م.

(٧) أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر بن فرح الأنصاري الخزرجي شمس الدين القرطبي ، الجامع لأحكام القرآن (تفسير القرطبي) ، تحقيق أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية ، القاهرة، ط٢، ١٣٨٤هـ ،١٩٦٤ م.

(٨) أبو عبد الله محمد بن سعد بن منيع الهاشمي بالولاء، البصري، البغدادي المعروف بابن سعد، الطبقات الكبرى ، تحقيق د. إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت، ط١،ج٥، ١٩٦٨م.

(٩) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط٣ ، مطبعة المدني بالقاهرة ،١٩٩٢م .

(١٠) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٢، ج٣، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولادة، مصر، ١٣٨٥ه – ١٩٦٥م.

(١١) أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الزمخشري جار الله، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، دار الكتاب العربي ، بيروت، ط ٣ ،١٤٠٧ هـ.

(١٢) أبو الحسن مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري ،صحيح مسلم ، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط١، ١٤١٢هـ، ١٩٩١م.

ثانياً : كتب عربية حديثة

(١)أحمد أمين، النقد الأدبي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٣، ١٩٦٣م.

(٢)إبراهيم الكوفحي ، مصطفى صادق الرافعي الناقد والموقف ، دار البشير ، عمان ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، د. ط، ١٤١٨هـ - ١٨٨٧م .

(٣)أحمد شوقي، الشوقيات، ج١، مطبعة مصر، شركة مساهمة مصرية، د.ت.

(٤)أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، النهضة المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٧٣م.

(٥)أحمد العدواني، بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة، النـــادي الأدبي بالريـــاض، ط١، ٢٠١١م.

(٦)أمين محمد سعيد وكريم خليل ثابت، سيرة مصطفى كمال باشا وتـــاريخ الحركـــة التركيـــة الوطنية في الأناضول ، إدارة مجلة اللطائف المنصورة بمصر، القاهرة، ط١، سبتمبر ١٩٢٢م.

(٧)بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١ ، ١٩٩٤م.

(٨)حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،(الفضاء ، الزمن ، الشخصية)، المركز الثقافي العـــربي، الدار البيضاء،المغرب، ط٢، ٢٠٠٩م.

(٩)حسني عبد الجليل يوسف ، موسيقى الشعر العربي ، دراسة فنيـــة وعروضـــية ، ج١، الهيئـــة المصرية العامة للكتاب، مصر ، د/ط- ١٩٨٩م.

(١٠)حلمي القاعود، تطور النثر في العصر الحديث، دار النشر الدولي، الرياض، ط١، ١٤٢٩هـــ - ٢٠٠٨م.

- محمد في الشعر الحديث، دار الوفاء للطباعة و النشر، المنصـــورة،ط١، ١٤٠٨هــــــ- ١٩٨٨م.

(١١)حمادي صمود، في نظرية الأدب عند العرب، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٠م.

(١٢)رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، د.ط،١٩٩٨م.

(١٣)رانية بركات الزواهرة ، شادي عبد الكريم الطعامنة، فن القصة القصيرة، بيـــت الأفكـــار الدولية،عمان، د.ط.، ٢٠٠٦م.

(١٤)سالم ياسين الفقير، الرؤية والتشكيل في إعمال قماشة العليان الروائيـــة، ط١، دار الكفـــاح للنشر والتوزيع، الدمام، ١٤٣٢هـــ-٢٠١١م.

(١٥)السعيد الورقي ، القصة والفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية ، مصر، ١٩٩١م.

- لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية/ طاقاتها الإبداعيـــة) دار النهضـــة العربيـــة للطباعة والنشر، بيروت ط٣، ١٩٨٤م.

(١٦)سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الـــدار البيضـــاء ، بيروت ،ط١، ١٩٩٧م.

(١٧)سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبنـــاني، بـــيروت، الـــدار البيضاء، ط١، ١٤٠٥هـــ - ١٩٨٥م.

(١٨)سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية،(دراسة في ديوان أمل دنقل)، المركز القومي للنشـــر، إربد، ١٩٩٩م.

(١٩)السيد إبراهيم ، نظرية الرواية ، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصـــة، دار قبـــاء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م.

(٢٠)سيزا قاسم، بناء الرواية ،دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، مكتبة الأسرة، القـــاهرة ، د.ط ، ٢٠٠٤م.

(٢١)شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراســـات والنشـــر، بيروت، ط١، ١٩٩٤،م .

(٢٢)صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي، بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط ٣، ١٩٩٣م.

(٢٣)صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر: دراسات ثقافية عربيـــة، القـــاهرة، ط١، ١٩٩٧م.

(٢٤)صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت ط١ ،١٩٩٥م.

(٢٥)عبد الجبار داوود البصري، فضاء البيت الشعري ، دار الشؤون الثقافية العامـــة ، بغـــداد، د،ط، ١٩٩٦م.

(٢٦)عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة ، الكويت، د،ط، ١٤١٩هـ — ١٩٩٨م.

(٢٧)عبد الله بن خليفة السكويت، استدعاء الشخصيات التراثيــة في الشــعر الســعودي، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ط١، ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م .

(٢٨)عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،د.ط ، ١٩٩٨م.

(٢٩)عبد القادر القط ، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب ، مصــر، د.ط، ١٩٨٨م.

- من فنون الأدب، المسرحية ، دار النهضة العربية ، بيروت، د.ط، ١٩٧٨م.

(٣٠)عباس محمود العقاد- اللغة الشاعرة ، نهضة مصر للطباعــة والنشــر ، القــاهرة ، د.ط ، ١٩٩٥م .

- مطالعات في الكتب والحياة، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨٧م.

(٣١)عادل النادي ، مدخل إلى فن كتابة الدراما ، مؤسسات عبد الكريم عبــد الله ، تــونس ، ط١، ١٩٨٧م.

(٣٢)عز الدين إسماعيل ، الأدب وفنونه (دراسة ونقد) ، دار الفكر العربي ، القــاهرة، ط٨ ، ٢٠٠٢م.

(٣٣) عز الدين مناصرة، علم التنــاص المقــارن، دار مجــدلاوي للنشــر والتوزيــع، الأردن، ط١،٢٠٠٦م.

(٣٤) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثةمكتبة ابــن ســينا ،القــاهرة ، ط٤، ١٤٢٣ه — ٢٠٠٢م.

(٣٥) فؤاد قنديل، فن كتابة القصة ، منشورات الهيئة العامة لقصور الثقافــة، القــاهرة ، د.ط ، يونيو٢٠٠٢ م.

(٣٦) فاتح عبد السلام ، الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاتــه الســردية)، المؤسســة العربيــة للدراسات والنشر ، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.

(٣٧)كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٧م.

(٣٨)مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

(٣٩)محمد زكي العشماوي ، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية(الشعر، المسرح، القصة) ، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ٢٠٠٥م.

(٤٠)محمد سعيد العريان، حياة الرافعي ، تحقيق محمود محمد شاكر، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، ط٣، ١٣٧٥هـ - ١٩٥٥م.

(٤١)محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، ط١، ١٩٨٥م.

(٤٢)محمد يوسف نجم ، فن المقالة ، دار الثقافة، بيروت ،ط٤، ١٩٩٦م.

(٤٣)محمود أبو رية، رسائل الرافعي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة،د.ط، ١٩٥٠م.

(٤٤)مصطفى صادق الرافعي ، أوراق الورد رسائلها ورسائله، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١٠، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.

- ديوان الرافعي، شرح محمد كامل الرافعي، مطبعة الجامعة ، الإسكندرية، ١٣٢٢هـ.
- ديوان الرافعي، شرح ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ١٤٣٢هـ، ٢٠١١م.
- تاريخ آداب العرب، راجعة واعتنى به، د. درويش الجويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان،ج٢، ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م.
- على السفود، دار العصور بمصر، ١٩٣٠م.
- تحت راية القرآن المعركة بين القديم والجديد، راجعه واعتنى به/د.درويش الجويدي، المكتبة المصرية، صيدا، بيروت، د.ط ، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م.
- السحاب الأحمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٧، ١٩٧٤م.

- كلمة وكليمة، بعناية / بسام عبد الوهاب الجابي، دار ابن حزم، بيروت، لبنـــان، ط١، ١٤٢٢هـــ - ٢٠٠٢م.

-وحي القلم، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،د.ط ، ١٤٣٠هـــ، ٢٠٠٩م.

(٤٥)مصطفى نعمان البدري، الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد ، دار الجيل ، بيروت، دار عمار ، عمان ، الأردن، ط١، ١٤١١هـــ، ١٩٩١م.

- الإمام مصطفى صادق الرافعي، دار البصري، بغداد، ١٩٦٨م.

(٤٦) مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار ،الدقل ، المرفأ البعيـــد)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،د.ط ، ٢٠١١م.

(٤٧)هيثم محمد جديتاوي، البناء الدرامي في القصيدة العباسية من بشار بـــن بـــرد إلى المتـــنبي، مؤسسة حمادة للدراسات، إربد ، الأردن، ط١، ٢٠٠٩م.

(٤٨)يوسف نوفل ، الفن القصصي بين جيلي طه حسين ونجيب محفوظ ، الهيئة المصـــرية العامـــة للكتاب ، القاهرة، د.ط ، ١٩٨٨م.

(٤٩)يونس لشهب، من قضايا النقد المعاصر، عـــالم الكتـــب الحـــديث، إربـــد، الأردن، ط١، ٢٠١٣م.

- تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة ، الكتابة ضـــد أجنســـة الأدب، دراسة للمشاركة في مؤتمر النقد الثاني عشـــر في كليـــة الآداب، جامعـــة اليرمـــوك، ٢٠٠٨م، دراسة منشورة ضمن كتاب تداخل الأنواع الأدبية (المجلـــد الأول) بجامعـــة اليرموك (قسم اللغة العربية وآدابها)، عالم الكتب الحديث، الأردن، إربد.

والبحوث التي اعتمد عليها البحث من هذا الكتاب:

(١)بتول جندية، الأنواع الأدبية التراثية ، رؤيا حضارية، تداخل الأنواع الأدبيـــة، مـــؤتمر النقـــد الدولي الثاني عشر، ١/١٩٥.

(٢)عبد الله بو منجل، تداخل الأنواع في القصيدة العربية، تداخل الأنواع الأدبية، مـــؤتمر النقـــد الدولي الثاني عشر، ١/٩٠٩ .

ثالثا: كتب مترجمة.

(١)إليزبيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة :إبراهيم محمد الشوش ،مكتبة منيمنة، بيروت، ط١،١٩٦١م.

(٢)تشارلتون: فنون الأدب، تعريب زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والنشر والترجمة، مصر، د.ط ، ١٩٥٩م.

(٣)تزفيتان تودوروف ، مفاهيم سردية ، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٥م.

- الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، ١٩٨٧م.

(٤)تودروف وآخرون، القصة الرواية المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة،ترجمة وتقديم: د. خيري دومة، مراجعة: أ.د. سيد بحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.

(٥) جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء ، القاهرة، د.ط، ١٩٩٠م.

(٦)جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات) ترجمة: عابد خزندار، مراجعة محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.

(٧)رنية وليك، آوستن وآرن، نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية،د،ط ،١٤١٢هـ، ١٩٩٢م.

(٨)لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية، تحقيق: دريني خشبة ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت.

(٩) مصطفى طوران، أسرار الانقلاب العثماني، ترجمة/كمال خوجة، دار السلام، ط٤، ١٤٠٥ه- ١٩٨٥م.

(١٠) الرجل الصنم، تأليف ضابط تركي سابق لم يذكر المترجم اسمه، المترجم عبد الله عبد الرحمن، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، ط١ ،٢٠١٣م.

رابعاً : الدوريات :

(١)علي عشري زايد، توظيف التراث في شعرنا المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج١، ع١، د.ت.

(٢)حسين خمري، سيميائية الخطاب الروائي، مجلة: تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ع٣، ١٩٩٤م.

(٣)خالدة حسن خضر، المكان في رواية الشماعية للروائي، عبد الستار ناصر ، مجلة كلية الآداب، القاهرة: ع ١٠٢،د.ت.

- مجلة الخطاب (مدوحه – تيزي وزو)، جانفي، ع٤، ٢٠٠٩م.

المحتويات